

اسكتش عرض « ليدى ماكبث » للفنانة نينيتا

● ألفريد فرج هو شاعر المسرح المصرى وإن لم يكتب شعراً فقد كتب حواراً أرق من الحرير وأعذب من نسمات الربيع وهو ضمير الإنسان المصرى المعذب حمل صليبه على ظهره وسار به على طريق الآلام والعذاب يحلم بالعدل لكل الناس.


تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة :
د. أحمد نوار

رئيس التحرير :
يسرى حسان

مدير التحرير التنفيذى:
مسعود شومان

مجلس التحرير:
محمد زعيمه
إبراهيم الحسينى
عادل حسان

الديسك المركزى:
فتحى فرغلى
محمود الحلوانى
على رزق

الجرافيك:
وليد يوسف

التصحيح والمراجعة اللغوية:
هشام عبد العزيز
عادل العدوى

التجهيزات الفنية:
أسامة ياسين
محمد مصطفى

ماكيت أساسى:
إسلام الشيخ

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان - قصر ثقافة الجيزة
ت. 35634313 - فاكس. 37777819
E_mail:masrahona@gmail.com

● المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.

● الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٦ ش امين سامى من قصر العينى ـ القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)
● تونس 1,00 دينار ● المغرب 6.00 دراهم ● الدوحة 3.00 ريالات ● سوريا 35 ليرة ● الجزائر DA50 ● لبنان 1000 ليرة ● الأردن 0.400 دينار ● السعودية 3.00 ريالات ● الإمارات 3.00 دراهم ● سلطنة عمان 0.300 ريال ● اليمن 80 ريالاً ● فلسطين 60 سنتاً ● ليبيا 500 درهم ● الكويت 300 فلس ● البحرين 0.300 دينار ● السودان. 900 جنيه.

الاشتراكات السنوية
داخل مصر **52** جنيهاً- الدول العربية **65** دولاراً- الدول الأوروبية وأمريكا **95** دولاراً

مختارات العدد

من كتاب حالم بالعدل ، مسرح ألفريد فرج ، تأليف : د. زكى محمد عبدالله- سلسلة كتابات نقدية - الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 2005

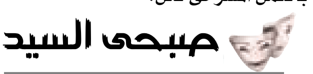
لوحات العدد

لمجموعة من الفنانين المصريين

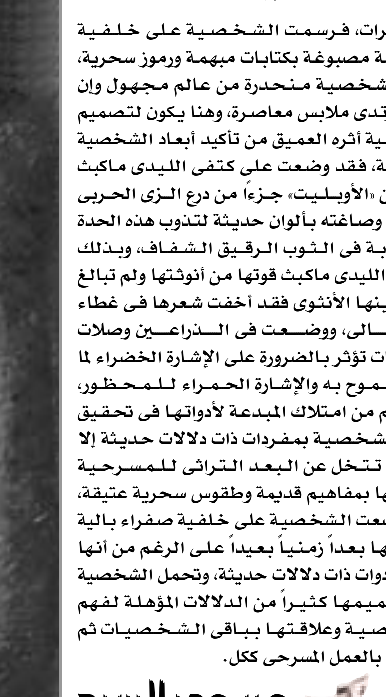
أبعاد رسم الشخصية

بين قراءة العمل والتفكير فيه وإنتاجه رحلة يمر بها المبدع يبحث داخله عن مرادفات تشكيلية لمعانٍ يُجملها النص وتؤكدها الرؤية المطروحة والتى استقر إليها فريق العمل لإنتاج عرض مسرحى، والاسكتش الابتدائى يحمل كثير من الطاقة الإبداعية الأولية، لما يمتاز به من احتوائه على الصدق والدفق الشعورى الذى يحمل الشحنة الإبداعية الأولى، ويكون الاسكتش فيه جُماع طاقات التفكير فى أبعاد الشخصية ومحتواها، كما يتضمن كثير من الرموز ذات الدلالات المادية المؤهلة لاكتمال الشخصية الدرامية، كما يحمل الزى كثير من خصائص الشخصية العامة والخاصة وموقعها، بين باقى الشخصيات، يستطيع المصمم أن يحدد أهمية الشخصية ووضعها الاجتماعى وسياقها الثقافى والاقتصادى والسياسى من خلال ملابسها وما تتحلى به من تفاصيل وزخارف وما تضع من إكسسوار يؤكد أهميتها وقوتها، وعلاقاتها داخل العرض المسرحى.

واسكتش الغلاف للفنانة «نينيتا» لمسرحية الليدى ماكبث للكاتب العالمى وليم شكسبير، وقد ابتعدت المصممة عن الإطار الزخرفى والتاريخى الذى يحاكى أحداث المسرحية، كما لجأت إلى استخدام إشارات حمراء خضراء على الكتفين لتكون الليدى ماكبث هى صمام الأمان للتحرك نحو الهدف الأساسى الذى تدفع ماكبث إليه، طارحة للجدل الدفين داخل الشخصية (بين القدر والرغبة) فى سبيل الحصول على شهوة السلطة، ولم تتناس المصممة البعد الميتافيزيقى الذى أصِلت له الساحرات، فرسمت الشخصية على خلفية مطلسمة مصبوغة بكتابات مبهمة ورموز سحرية، وكأنها شخصية منحدرة من عالم مجهول وإن كانت ترتدى ملابس معاصرة، وهنا يكون لتصميم الشخصية أثره العميق من تأكيد أبعاد الشخصية الدرامية، فقد وضعت على كتفى الليدى ماكبث بدلاً من «الأوبليت» جزءاً من درع الزى الحربى القديم، وصاغته بألوان حديثة لتذوب هذه الحدة والصلابة فى الثوب الرقيق الشفاف، وبذلك تستمد الليدى ماكبث قوتها من أنوثتها ولم تبالغ فى تكوينها الأنثوى فقد أخفت شعرها فى غطاء رأس رجالى، ووضعت فى الذراعين وصلات ومحركات تؤثر بالضرورة على الإشارة الخضراء لما هو مسموح به والإشارة الحمراء للمحظور، وبالرغم من امتلاك المبدعة لأدواتها فى تحقيق أبعاد الشخصية بمفردات ذات دلالات حديثة إلا أنها لم تتخل عن البعد التراثى للمسرحية وارتباطها بمفاهيم قديمة وطقوس سحرية عتيقة، فقد وضعت الشخصية على خلفية صفراء بالية لتكسبها بعداً زمنياً بعيداً على الرغم من أنها قدمت أدوات ذات دلالات حديثة، وتحمل الشخصية فى تصميمها كثيراً من الدلالات المؤهلة لفهم الشخصية وعلاقتها بباقى الشخصيات ثم علاقتها بالعمل المسرحى ككل.

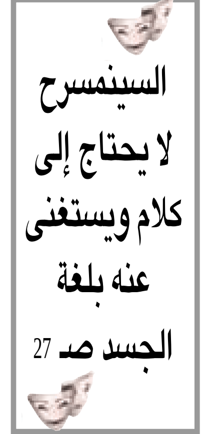


صبحى السيد

لوحة الغلاف





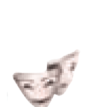
ثمانية عروض تنافست على جوائز مهرجان مسرح الهواة صـ 12


السينمسرح لا يحتاج إلى كلام ويستغنى عنه بلغة الجسد صـ 27



سنديانة قصة شعر درامية لزهيرة بن عمار صـ 13

بعض الأكاديميين يفتقرون للموهبة وتأخذهم العنجهية صـ 5

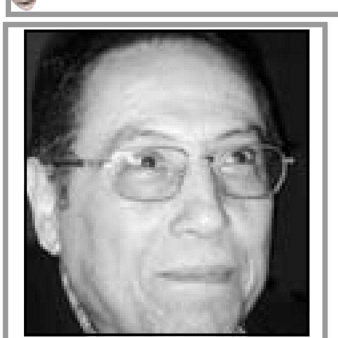


أربعون عاماً من المسرح السودانى ضاعت دون توثيق صـ 24

عبده سرور يطعن نفسه طعنة حقيقية حين لم تنفجر «البمبة» صـ 7

موت فوضوى صدفة.. اختصارات النص جعلته أكثر رشاقة صـ 10



محمد زهدى يبشر بالمسرح المنوفى صـ 11

فى أعدادنا القادمة



صالح سعد وقانون هيلا هوبا

الوثائقية والصور الفوتوغرافية



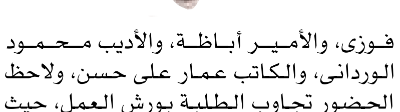
● الكاتب أبو العلا السلامونى ود. سامح مهران سافرا الأسبوع الماضى إلى جنيف للمشاركة فى ندوة حول مسرح توفيق الحكيم.



● فى الكلية قرأ ألفريد فرج مسرحيات شكسبير وقارن بينها وبين توفيق الحكيم الذى كان يعجب به إعجاباً شديداً؛ وأدرك أن لغة شكسبير بجرسها ونبراتها العالية أنسب للمسرح من حوارات توفيق الحكيم الذكية الهامسة المتأملة.

لجنة «مسرح الجرن».. زارت ورش العمل فى الإسماعيلية والبحيرة والوادى الجديد

القعيد ونجلاء بدير والوردانى.. ضيوف على المشروع و 250 تلميذاً من كل مدرسة فى «الورش»



قامت لجنة المتابعة الفنية لمشروع مسرح الجرن بزيارة بقية قرى المشروع، الضبعية بالإسماعيلية وكوم الحاصل بالبحيرة وبلاط بالوادى الجديد.

تشكلت اللجنة من الفنان التشكيلى محمد أباظة، والفنان سمير جابر خبير الرقص الشعبى، والأديب يوسف أبو رية، والشاعر رجب الصاوى، والباحث مسعود شومان، والمخرج أحمد إسماعيل.

التقت اللجنة بالأطفال فى ورش العمل بالمدارس الاجتماعية، وتفعيل الأنشطة، وإعطاء نماذج عملية حية.

وقد حضر جانباً من هذه الورش الأديب يوسف القعيد، والكاتبة نجلاء بدير، وأمل فوزى، والأمير أباظة، والأديب محمود الوردانى، والكاتب عمار على حسن، ولاحظ الحضور تجاوب الطلبة بورش العمل، حيث يشترك من كل مدرسة ما يقرب من مائتين وخمسين تلميذاً وتلميذة.

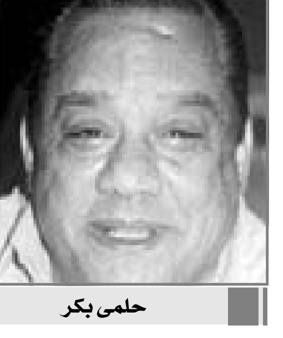
وقد بدأت الزيارة الثانية لهذه المواقع يوم الاثنين 21 أبريل الماضى لمشاهدة الحصاد الثقافى والفنى والاحتفال به، بدءاً من قرية الشواشنة، واستمرارا حتى منتصف شهر مايو بقرية بلاط بالداخلة بعد الضبعية وكوم الحاصل.

يشرف على الورش نخبة من مخرجى قصور الثقافة: عزت زين، ورشدى إبراهيم، وعبد العزيز محمود، وفوزى فوزى- الذى تتمنى له «مسرحنا» الشفاء، ويقوم نيابة عنه المخرج المساعد مصطفى عبد المؤمن- كذلك فقد لحق المخرج سمير العدل بقافلة العمل بقرية دميرة بالدقهلية بعد أن تأخر بعض الوقت.

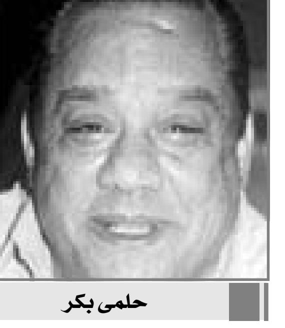
حلمى بكر والحلو.. شهادة مسرحية على «زمن غنائى»



محمد الحلو







حلمى بكر

تقدم دار الأوبرا المصرية الجزء الثانى من الملحمة التاريخية الغنائية " المغنى حياة الروح "، الذى يعرض يومى الخميس والجمعة 8 و 9 مايو على مسرح أوبرا الإسكندرية ، ويرصد الأوبريت التاريخ والسيرة الفنية للشعراء الذين صنعوا الحضارة الغنائية المصرية خلال القرنين العشرين والحادى والعشرين بدءاً من أحمد شوقى ، حافظ إبراهيم ،محمد يونس القاضى، بديع خيرى، أحمد رامى ، إبراهيم ناجى ومروراً ببيرم التونسى ،عبد الوهاب محمد ، حسين السيد ، أحمد شفيق كامل ، وصولا إلى صلاح جاهين مع أداء أبرز الأعمال الغنائية التى قدمها هؤلاء الشعراء .

الأوبريت فكرة وسيناريو وحوار «أمجد مصطفى» بطولة الموسيقار حلمى بكر الذى يقف للمرة الأولى ممثلا على خشبة المسرح بدلا من المطرب على الحجار الذى قام ببطولة الجزء الأول من الأوبريت ،والمطرب محمد الحلو، ويشارك فى الأداء الغنائى نجوم فرق الموسيقى العربية (ريهام عبد الحكيم ، أجفان ، آيات فاروق، أميرة أحمد) وتصاحبهم فرقة عبد الحليم نويرة للموسيقى العربية بقيادة المايسترو صلاح غباشى ،ويتخلل الأوبريت تابلوهات فنية راقصة لفرقة باليه أوبرا القاهرة ، صمم الديكور محمود حجاج والإضاءة ياسر شعلان والجرافيك جمال طلبه والاخراج جيهان مرسى...

وقال الدكتور عبد المنعم كامل رئيس دار الأوبرا المصرية أن الأوبريت يعد استكمالاً وامتداد للمشروع الذى يتبناه الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة؛إحياء المسرح الغنائى، والفكرة تتكون من جزئين؛ الأول تناول الملحنين الذين صنعوا تاريخ الغناء المصرى والعربى وحقق نجاحا واسعا خلال عرضه الموسم الماضى، والجزء الثانى الذى نحن بصدده الآن يعنى بأهم الشعراء فى نفس الحقبة الزمنية وذلك من خلال نسق درامى غنائى مسرحى

وعن أسباب اختيار محمد الحلو والموسيقار حلمى بكر يقول أمجد مصطفى إنهما تحمسا للفكرة بجدية كما أنهما شاهدان ما زالا بيننا على تاريخ الأغنية وهما الأكثر دراية واهتماما بتراثنا الغنائى العربى ، بالإضافة إلى المقومات والقدرات التى يمتلكها كلاهما وأضاف إنهما يظهران على المسرح بشخصيتهما الحقيقية، كما أن الديكور صمم على شكل " الجرامافون " القديم ويتحرك من حقبة زمنية إلى أخرى بطريقة الميكانيزم ، وفى خلفية المسرح شاشة ضخمة على شكل المفكرة تعرض المادة الفيلمية وأضاف إن الهدف من تنفيذ هذا العمل هو تذكير لشباب بجذورنا وموروثنا الموسيقى العربى بعدما وصلت إليه حال الأغنية حاليا وأيضا الرد على كل الاتهامات التى وجهت للموسيقى العربية وإثبات أنها لم تكن متخلفة ومتجمدة بل واكبت كل العصور بتطوراتها .

ومن جانبه قال الفنان محمد الحلو إنه وافق على المشاركة فى هذا الأوبريت فور قراءة سيناريو الجزء الأول بعد انقطاع عن المسرح دام لسنوات طويلة ، وأكد على حرصه فى المشاركة بالجزء الثانى رغم العملية الجراحية التى أجراها فى ذراعه، وأشار إلى أن هذا العمل سيعيد الاستقرار لساحة الغناء العربى باعتباره مرجعاً جديداً وبسيطاً لتاريخنا الموسيقى .

ومن جانبه أبدى الموسيقار" حلمى بكر" سعادته بالمشاركة فى هذا العمل الفنى الضخم ووصفه بأنه طاقة أمل جديدة تشع نورها لعودة الطرب العربى الأصيل من خلال مسارح الأوبرا . وأضاف بكر أنه كان يخشى الوقوف على خشبة المسرح كممثل ولكنه تحمس للفكرة بعد قراءة السيناريو خاصة وأنه تعامل مع معظم هؤلاء الشعراء خلال مشواره الفنى وقدم معهم العديد من الألحان والأغنيات.

شادى أبو شادى

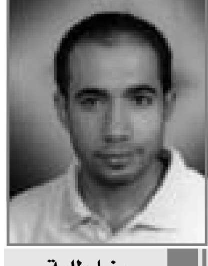
ورشة «خشبة مسرح».. لفنانى القناة



عزة عبدالحفيظ

وافق الدكتور أحمد نوار ، رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، على إقامة ورش عمل تدريبية، للفنيين العاملين على خشبة المسرح، بجميع الفروع الثقافية بالهيئة. عزة عبد الحفيظ ، رئيس الإدارة المركزية للتدريب وإعداد القادة الثقافيين، ذكرت أن المشروع يهدف إلى تنمية، وإكساب المتدربين المهارات الفنية، التى تمكنهم من النهوض، والارتقاء بحرفية الأداء التقنى، لعناصر المسرح، من صوت، ديكور، إضاءة، إلخ، من خلال ورش عمل تطبيقية. ويبدأ تنفيذ المشروع، بإقليم القناة وسيناء الثقافى، بالتعاون مع د. رضا الشينى رئيس الإقليم، على مسرح قصر ثقافة الإسماعيلية، لعدد 27 متدرباً، فى الفترة من 4 إلى 7 مايو، تحت إشراف: حازم شبل، مصمم الديكور والإضاءة ، الذى يشرح للمتدربين طرق بناء الديكور، الخدع المسرحية، تكوين المنظر المسرحى، ضبط المفاتيح الضوئية، وتوقيتاتها، وتقسيماتها. بينما يشرح سامى شوقى، مشرف الصوت بمسرح الجامعة الأمريكية مفهوم الميكسر، وعلاقته بالأجهزة الصوتية.

نوادى مسرح المنيا.. أمام اللجنة



رضا طلبة



حمدى الجلاد

ناقشت لجنة مكونة من المخرج شاذلى فرح، والمخرج هشام إبراهيم، والناقد هشام السلامونى مشاريع نوادى المسرح بالمنيا لموسم 2008. قدم المخرج رائد أبو الشيخ مشروع عرض «سر الولد» بطولة: رضا طلبة، زينب طه، سامح زكى، محمود مسعود، موسيقى وألحان ياسر سمير، سينوغرافيا وائل درويش، وقدمت زينب طه مونودراما «يوم جديد» تأليف أمين بكير ومن تمثيلها وإخراجها. كما قدم علاء سيد عمر من تأليفه وإخراجه مونودراما «ليلة زهران» بطولة ياسر فؤاد، سينوغرافيا الحسينى عبد العال، موسيقى وألحان أسامة طه، إيقاعات طارق أنور، إضاءة محمد عبد الصبور.. أما خالد حسن قدم مشروع عرض «كوميديا أديب» من تأليفه وإخراجه، بطولة: ليلى قطب، أحمد صلاح، محمد بهجت، محمد ناجى، سينواغرافيا حمدى الجلاد، موسيقى وألحان عماد حمدى محفوظ. وفى عروض سمالوط قدم المخرج عماد عيد مونودراما حركية لعرض «حكاية محفوظ» تأليف عبد المنعم زهران، بطولة: أحمد محمود، وقدم المخرج جورج عوض مشروع «أبواب مغلقة» تأليف أحمد الطيب. ثم شاهدت عروض «بنى مزار، دم السواقى، مملكة الخرفان، الساعة صفر» للمخرجين الشوكى، وخالد الغمرى، أحمد الكاس.. تحت إشراف مدير عام الفرع مختار عبد الفتاح.

المنيا- أشرف عتريس

نهر الإبداع

د. أحمد نوار

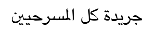


حينما أستمع لكلمة "الهواة" أتأهب للجديد، للمختلف، فحس الهواية هو الذى يدفع الفنان للتجويد، لأنه لا يدعى امتلاك خبرة نهائية، ويتحرك بدافع الشباب وحيويتهم، من هنا نجد أن مجموعة من كبار فنانينا المسرحيين يندفعون بروح الهواية ليقدموا تجارب مهمة، وهو نفس ما يفعله بعض الشباب ممن يجعلون الهواية هى المحرك الأول لهم، فمن يفقد هذه الروح فإنه يحكم على فنه بالثبات وعدم التجدد.

إن مهرجان مسرح الهواة الحادى عشر الذى تشرف عليه وتنظمه إدارة الجمعيات الثقافية يجعلنا نمتلئ بالأمل حيث يثبت الهواة أن مسرحنا لا يزال قادراً على ضخ دماء جديدة فى عروض المسرح المصرى، كما يؤكد امتلاكه لعدد من المواهب التى تؤمن بالمسرح ورسالته، فالتجارب التى عرضت تدعونا إلى مزيد من الاهتمام والدعم لهذه العناصر التى تمثل أملاً كبيراً لمسرحنا المصرى، كما أن هذه العروض تدعم فكرة التواصل بين مؤسسات المجتمع المدنى متمثلاً فى الجمعيات الثقافية والمؤسسة الثقافية، وهذا الاحتضان يعنى بالنسبة لنا عدة أمور، أولها: اجتذاب الشباب لممارسة فنهم بحرية بعيداً عن التراتب الوظيفى، ثانيها التقاء هؤلاء الشباب فى مجموعة من العروض والندوات مما يثقل خبرتهم ووعيهم الجمالى بالمسرح ودوره الفاعل فى المجتمع، ثالثها: أن التواصل بين المؤسسة الثقافية والفرق التى تنتمى للجمعيات الثقافية يمثل صورة لإبراز عدد من المواهب ممن لا يستطيعون الوصول للفرق الرسمية.

إن المجتمع عامة لا يتقدم إلا حينما يؤمن بدور الفن، وضمنه الاهتمام بهذه الفرق، وعقد المهرجانات التى تخصها والتأكيد على عناصرها المتميزة، ومنحها الجوائز التى تستحقها، من هنا أؤكد على أن الهواية يجب أن تكون مفهوماً أصيلاً عند كل فنان، لأنه لا خبرة ولا موهبة لمن يسعى دوماً وبشكل متواصل للتعرف على الجديد وامتلاك الأدوات التى تجعل من فنه مختلفاً ومفارقاً للثابت، إننى أقدم للهواة ومسرحهم كل تحية على ما قدموه من فن، وأدعو إلى تمسك الجميع بمفهوم الهواية حتى نصل إلى فن رفيع وجديد ومختلف.

● الفنانة الليبية سعاد خليل قدمت مؤخرا مونودراما "حنين الليل" من بطولتها، وإخراج ناصر الأوجلى، وتم عرضها بمهرجان اللاذقية بسوريا.



•التحق «ألفريد فرج» بالعمل محرراً أدبياً بجريدة الجمهورية ومجلة التحرير، واستمر فى هذا العمل من أواخر عام 1955 حتى عام 1959: وفى هذه الفترة كتب مسرحيتين: ««صوت مصر التى كتبها على هدير طلقات المدافع، و«سقوط فرعون» التى كتبها من قبل بعنوان نفرتيتى وإخناتون.



اليوم .. ختام فعاليات مهرجان الشباب المسرحى الثالث

تختتم مساء اليوم فعاليات مهرجان الشباب المسرحى الثالث بدمشق والذى أقيم تحت رعاية وزير الثقافة السورى رياض نعسان الأغا.



رياض نعسان

كرم المهرجان د. حمدى موصلى، محمد شيخ الزور، محمد برى العوانى، سمير إيشوع، وليد عمر .. كما كرم الإداريين والفنانين نزار أبو حجر وأنور أزاوس.

وعرضت فى ليالى المهرجان التى بدأت يوم ٥/١ واسمرت حتى اليوم مسرحيات «هوامش» تأليف تشيكوف، إخراج رائد مشرف لفرقة المسرح الجامعى، "كلب الأغا" تأليف ممدوح عدوان، إخراج محسن عباس و دانيال الخطيب.



ممدوح عدوان

مسرحية «بلا عنوان» تأليف وإخراج: كمال بدر وطلال لبابيدى، «شوباش» تأليف: هشام كفارنة، إخراج: حسين ناصر.

كما قدمت عروض «سر علنى» تأليف جماعى، إخراج: عدنان أزرونى لفرقة مسرح التكوين بدمشق، مسرحية «المهرج» تأليف: محمد الماغوط إخراج: غزوان قهوجى، مسرحية «بقايا رجل.. ظل امرأة» تأليف: ممدوح عدوان، إخراج: إسماعيل خلف «أمادوس» تأليف: بيتر شافر، إخراج: يوسف شموط.

وعلى هامش المهرجان قدمت على خشبة المسرح الدائرى فى المعهد العالى للفنون المسرحية، عروض «لما النوم يغادر جفونك» تأليف وإخراج: جنى الحسن من لبنان، «اضحك أنت عربى» تأليف: باسل الطه، إخراج: على الحسينى، إنتاج المعهد العالى للفنون المسرحية بالكويت.

مسرحية «حسب رأى غاغارين» إخراج: نضال قيقة، المسرح الوطنى التونسى،«كشف» تأليف وإخراج: لاوند هاجو، فرقة رماد للمسرح الراقص، «هيدروجين» تأليف وإخراج: معز القديرى ، «وجوه من خرز «تأليف: ياسر دريباتى ونضال أحمد، إخراج: ياسر دريباتى، «حصار» تأليف: محمد برى العوانى إخراج: تمام العوانى.

سوريا:
كنعان البنى

الجمعية العربية لنقاد المسرح تعلن تشكيل لجنتها التنفيذية

أقر الأعضاء المؤسسون للجمعية العربية لنقاد المسرح نظاما أساسيا ينص على أن تدار لمدة أربع سنوات يمكن تجديدها لمرة واحدة فقط، بواسطة لجنة تنفيذية تكون مهمتها السهر على شئونها الإدارية والتنظيمية والفنية من خلال طرح آراء وأفكار تساهم فى إغناء النقد المسرحى، واتخاذ منهجية أكاديمية تساعدها للحصول على أرقى النتائج من خلال مواكبتها لمهرجانات دولية عربية وكذا خلق تعاون وتنسيق بينها وبين المراكز والهيئات التى تعنى بالمسرح وفروعه وتوطيد التواصل بينها وبين الباحثين فى هذا المضمار سواء بنشر إنتاج أعضائها بدورية خاصة أو بتنظيم ندوات ومؤتمرات ومشاريع بحثية ذات صلة بفن المسرح.

وبعد دراسة وتشاور، أعلنت الجمعية العربية لنقاد المسرح تعيين اللجنة التنفيذية للجمعية التى ستقوم بوضع برنامج الجمعية فى المرحلة المقبلة، وتتكون من السادة :د.حسن عطية «مصر» ، د. حسين الأنصارى «العراق»، د. رياض عصمت «سوريا» ، د. سعيد ناجى «المغرب» ، د. حسن رشيد «قطر»، د. عصام الدين أبو العلا «مصر»، د.عبد المجيد شكير «المغرب»، د. محمد حسين حبيب « العراق». ومن المتوقع أن تشهد الأسابيع القادمة الاجتماع التأسيسى للجمعية، تفعيلا لأول نشاط مبرمج ضمن الأنشطة المسجلة بأجندة اللجنة التنفيذية معلنة بذلك إطلاق الصرخة الأولى لهذا المشروع العلمى العربى الهام.

حسن عطية

عصام الدين أبوالعلا

المسرح الجامعى .. يعود إلى «اللويبدة»

تحت شعار العودة إلى اللويبدة وبرعاية وزيرة الثقافة ورئيس جامعة فيلادلفيا تبدأ على مسرح أسامة المشينى مساء يوم 5 مايو الحالى فعاليات مهرجان فيلادلفيا الثامن للمسرح الجامعى العربى. المهرجان الذى يقام بدعم من الدائرة الثقافية فى أمانة عمان الكبرى، وتشارك مسرحيات : «قمة الحب" لحمزة المومنى، "قاع لثامر الخوالدة"، "رياح الحريق" لهاشم غزال، "السدادة" لعبد الصمد بصول، "تشكيلى" لإسماعيل ديركى، "ثامن أيام الأسبوع" لمعين الردايدة، "هناك على الشاطئ الآخر" لسعيد سعادة، "نفكر بماذا" لبشار نجم.

كما تشارك فى المهرجان الذى تنظمه عمادة شئون الطلبة فى الجامعة عروض «الكساحة" ليوسف البلوشى، "هاملت بلا هاملت" لكمال عطوش، "ليلة السيد" لسمير جمال، "الجار والمجرور" لموسى مرعب، "لما النوم يغادر جفونك" لجنى الحسن.

وجميعها مسرحيات من أعمال طلبة جامعات أردنية وعربية قادمة من العراق والجزائر وفلسطين وسلطنة عمان ولبنان وسوريا.

فعاليات متعددة فى المهرجان

4 عروض و3 تكريمات فى مهرجان مكة المسرحى

تحت رعاية الثقافة والإعلام، نظم نادى مكة الثقافى الأدبى مهرجاناً للعروض المسرحية بمنطقة مكة المكرمة الأسبوع الماضى. وتم فى الحفل الافتتاحى للمهرجان تكريم ثلاثة من رواد التأليف المسرحى بالمملكة العربية السعودية، ومن رواد الأدب المكى؛ وهم: الأستاذ عبدالله عبدالجبار، والدكتور عصام خوقير، والأستاذ عبدالله بوقس. وسبعة من المتميزين الذين كانت لهم إسهامات فاعلة فى مشوار المسرح السعودى، وهم: محمد حمزة، فؤاد بخش،حمد رجب، هانى فيروزى، عمر الجاسر، عبدالستار صبيح، صالح إمام. وتضمن المهرجان أربعة عروض مسرحية؛

تكريم رواد التأليف المسرحى بالمملكة العربية السعودية

الأول لجمعية الثقافية والفنون بالطائف بعنوان (عندما يأتى المساء)، من تأليف فهد ردة الحارثى، إخراج أحمد الأحمرى. والمسرحية الثانية (الهرم المقلوب) لفرقة نادى الوحدة الرياضى بمكة المكرمة، من تأليف جميل القحطانى، إخراج صديق واصل. أما المسرحية الثالثة فهى (يا مدور مكسبك... رأسمالك ضاع) لفرقة ليالينا، تأليف محمد رجب، إخراج يوسف عبدالحليم. وفى اليوم الأخير للمهرجان تقدّم جمعية الثقافة والفنون بجدة مسرحيتها (هذيان) تأليف وإخراج أحمد الصمان. كما تضمن المهرجان ندوتين: الأولى بعنوان (الفرق المسرحية التجارية فى الميزان) بمشاركة مدير فرع جمعية الثقافة والفنون بالطائف الأستاذ عبدالعزيز عسيرى، ومدير فرع الجمعية بجدة عبدالله عمر باحطاب، وعلى فقندش. أما الندوة الثانية فبعنوان (جمعية المسرحيين السعوديين.. المعوّل عليها... والمرغوب منها) بمشاركة فهد ردة الحارثى، ومنصور المالكى، ومحمود تراورى. وفى اليوم الأخير للمهرجان كرمت الفرق الفائزة والجهات المشاركة.

وكان نادى مكة الثقافى الأدبى قد أقام مسابقة للعروض المسرحية فى مكة المكرمة، وجدة، والطائف، وتقدّم أكثر من عشرة نصوص، تمّ تحكيمها من لجنة تقويم نصوص تضم : الدكتور حامد الربيعى، والدكتورة سحر أشقر، والأستاذة حليمة مظفر، والأستاذ معتوق الشريف واعتمدت اللجنة الأعمال التى سيتم عرضها فى المهرجان.



شادى أبوشادى

إيه الأخبار..؟



سعد الدين وهبة

تبدأ في العاشر من مايو الجاري فعاليات مهرجان سعد الدين وهبة لفرق الهواة المسرحية الذي ينظمه سنويا نادي المعادي الثقافي وتقدم عروضه هذا العام على خشبة مسرح القاهرة للعرائس لمدة ستة أيام.

أشرف أبو جليل المشرف العام على المهرجان قال إن دورة هذا العام سوف تشهد تقديم 6عروض مسرحية تتنافس على جوائز المهرجان وتتكون لجنة تحكيم العروض من د. سيد خطاب، عبد الغني داود ومحمد زعيمه.



أحمد عبدالعزيز

المخرج أحمد عبد العزيز قرر الاعتذار عن تقديم مسرحية "الشومة والبارومة" التي كان مقررا تقديمها من إخراجه على خشبة المسرح العائم خلال الموسم الصيفي القادم وإنتاج المسرح الكوميدي. وفي الوقت نفسه يقوم أحمد عبد العزيز حاليا بإجراء اتصالات مع الفنان سعيد صالح للوصول إلي اتفاق نهائي للقيام ببطولة عرض جديد للفرقة لإنهاء الأزمة وتجهيز أي عمل جديد لافتتاح الموسم. يذكر أن المسرح الكوميدي لم يقدم أية عروض جديدة حتى الآن منذ تولى أحمد عبد العزيز مسئولية إدارته.



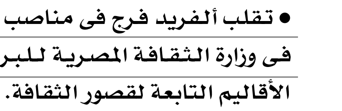
أشرف زكى

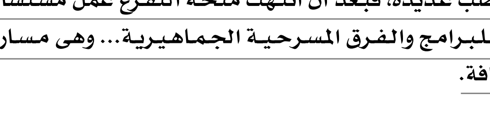
د. أشرف زكي "رئيس البيت الفني للمسرح" شاهد الأسبوع الماضي العرض المسرحي "موت فوضوى صدفة" التي يقدمها مسرح الشباب حاليا بقاعة يوسف إدريس بالسلام، وقرر استمرار تقديم العرض لمدة 15ليلة جديدة. المسرحية تأليف الإيطالي داريو فو وإخراج عادل حسان وبطولة أشرف فاروق، باتع خليل، كمال عطية، سمية الإمام، سيد الفيومي.



• الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة أصدر قراراً بالتجديد للدكتور أحمد الأبحر لتولى رئاسة الإدارة المركزية للدراسات والبحوث بهيئة قصور الثقافة.







● تقلب ألفريد فرج فى مناصب عديدة، فبعد أن انتهت منحة التفرغ عمل مستشاراً فى وزارة الثقافة المصرية للبرامج والفرق المسرحية الجماهيرية... وهى مسارح الأقاليم التابعة لقصور الثقافة.



شريف مدكور فى مسرحية زى الفل

نجم برامج الطهى يحلم بأن يكون فناناً استعراضياً

شريف مدكور: الصدفة قادت خطواتى من التليفزيون للمسرح

جاء اختيار الإعلامى «شريف مدكور» بطلاً لعمل مسرحى غنائى استعراضى بمثابة «الصدفة» أو المفاجأة غير المتوقعة.. فالمذيع الذى استطاع أن يحقق نجومية من خلال برنامج للطهى، بعد انتهاء زمن المذيعين النجوم أصبح محلاً لتساؤلات حول علاقتة بفن الاستعراض وفن التمثيل من أصله.. وإلى أى مدى يمكن أن ينجح فى الاختبار الصعب.

التمثيل المسرحى له قواعده الصارمة.. أكثر من التمثيل السينمائى مثلاً لماذا أخترت أن تبدأ على المسرح؟

طوال عمرى تمنيت أن أكون ممثلاً مسرحياً، ولم أحلم أبداً أن أكون مذيعاً، وللأسف لم أكن أعرف أحداً فى الوسط الفنى حتى أدخل هذا المجال، إلى جانب أننى حتى لو كنت أعرف شخصاً فى الوسط فطبيعة شخصيتى تمنعنى من أن أطلب من أى شخص أنه يشغلنى.

وبالنسبة لدراسة المسرح أرى دارسين يفتقرون للموهبة وتأخذهم العنجهية على اعتبار أنهم أكاديميون فيختلفون دوماً مع المخرجين مما يؤدى لفشلهم، وأرى أن الموهبة واكتساب الخبرة أهم كثيراً من الدراسة، وحتى تكتمل موهبتى فقد دخلت كورس تدريب ممثل مع أحمد كمال، وفى السنة قبل الماضية شاركت بالتمثيل فى عرض مسرحى بالجامعة الأمريكية تم عرضه بالمركز الثقافى الفرنسى بالمنيرة، وبعده عرضت على سيناريوهات لأفلام ومسلسلات ولكنها لم تعجبنى؛ إلى جانب أننى لا أحب السينما كما أحب المسرح، فهل تتخيلين أننى شاهدت مسرحية «شارع محمد على» ثمانى مرات، وهناك سبب هام جعلنى لا أبدأ فى السينما؛ أننى أشبه أحمد حلمى شكلاً إلى حد كبير، وأنا بطبيعتى كوميديان، ومهما حاولت تقديم لون مختلف فى التمثيل عن أحمد فلن يقتنع بى الجمهور ولهذا كان الأفضل أن أتجه للمسرح الذى أحبه حتى يعرفنى الجمهور جيداً، ومع الوقت ومن خلال «زى الفل» العرض الذى أعتبره تمريناً جيداً على التمثيل سيكون بالتأكيد لى لون مختلف.

من برنامج للطهى إلى دور رئيسى فى مسرحية كوميدية استعراضية، كيف رشحت لهذه النقلة فى حياتك؟

دخولى التليفزيون كمذيع كان صدفة، وترشيحى للمسرحية صدفة، فقد كنت أصور فى البالون حلقة من برنامج الطهى الذى أقدمه ورآنى الفنان خالد جلال، فسأل عنى، فقالوا "له هذا شريف مدكور بتاع الطهى"، بعدها بفترة كان خالد فى استوديو «صباح الخير» للتسجيل ورآنى هناك فسألنى: تحب تمثل مسرح؟ فقلت له : طبعاً فأخذ رقم هاتفى وبعد أربعة أيام كلمنى المخرج عادل عبده والتقيت به مع الكاتب حمدى نوار وتحدثنا ثلاث ساعات عن دورى فى العرض، بعدها قرأت الورق وشاهدت بعض البروفات الاستعراضية ثم وقعت العقد، وخلال ثلاثة شهور بروفات تعلمت معنى التمثيل.

وفى يوم الافتتاح كنت خائفا جداً وقبل خروجى للجمهور نسيت كل الكلام وتخيلت أننى سأتلعثم وألخبط الممثل الذى أمامى، وبمجرد رؤية الجمهور وفى أقل من ثانية وجدت الكلام يخرج منى بل وخرجت عن النص فى بعض الإفيهات، وأحسست بسعادة الناس وتفاعلهم معى.

ولكن ما هى علاقتك بالاستعراض؟

لم أتدرب فى عمرى على استعراض قبل «زى الفل» إلا أننى عاشق للاستعراضات من طفولتى فكانت تبهرنى كليبات مادونا مثلاً والحركات الراقصة التى تقوم بها، وكنت أشاهد دوماً فوازير نيللى وشريهان وأجمع جيرانى وأصحابى ونحفظ الاستعراض ونمثله مع بعض، لدرجة أننى إلى الآن مازلت أحفظ اسكتش «الخاطبة» لنيلى بكل حركاتها؛ وأنا أحب الفنان محسن محيى الدين وأعتبره أستاذى فى الاستعراضات، وقد كنت متردداً جداً فى قبول هذا الدور ولكن خالد جلال شجعنى جداً وكان عندما يرى أحداً وأنا معه يقول: «شريف» اكتشافى، وأتمنى أن أكون عند حسن ثقته بى.

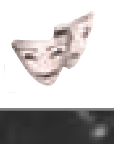
ما هى المرحلة القادمة فى مشوار شريف مدكور؟

أعتقد أنه فى الوطن العربى كله لا يوجد ممثل استعراضى كوميدى فأتمنى أن أكون هذا الممثل، وأن يكون العرض القادم أيضا استعراضى غنائى.



هبة بركات

فضلت تأجيل «السينما» حتى لا أصبح نسخة من أحمد حلمى





أحمد حلمى

بعض الأكاديميين يفتقرون للموهبة وتأخذهم العنجهية

في مهرجان المسرح المدرسي بالقاهرة

عوالم طفولية مبهرة وإمكانيات بسيطة



علي مدار ثلاثة أيام وفي الفترة من 21 إلي 23أبريل أقيم مهرجان الفنون المسرحية الذي تنظمه مديرية التربية والتعليم بالقاهرة.

شارك في المهرجان أكثر من عشرين عرضاً مسرحياً» تقاسمت إنتاج العروض الإدارات التعليمية المختلفة من إدارات للتعليم الأساسي وأخري للتعليم الثانوي، وهذا ما يشي للوهلة الأولي بضخامة الإنتاج المسرحي داخل وزارة التربية والتعليم في جميع محافظات مصر، فإذا كانت القاهرة وحدها تقدم ما يزيد علي عشرين عرضاً «مسرحياً» في تصفياتها النهائية فإن هذا العدد يتضاعف مرات في التصفيات الأولي، وعلي مستوي الجمهورية.

في اليوم الأول من المهرجان الذي أقيم تحت رعاية قيادات وزارة التربية والتعليم إبراهيم الشبكشي، سومة عبد الحميد، عبد السميع حمزة، مصطفي إبراهيم مصطفي، والفنان هاني كمال الموجه العام للنشاط المسرحي بالقاهرة، قدمت عروض «مدرسة شعلوم» لإدارة المعادي، «السندباد يعود إلي بغداد» لإدارة مصر القديمة، «فانتازيا العالم الرابع» لإدارة حلوان؛ وكلها عروض للتعليم الأساسي، وفي نفس اليوم قدمت عروض «الشعلة» و"المعجزة" لإدارة مصر القديمة، وفي اليوم التالي عروض عاوزين نعيش، شرق مدينة نصر، «أغنية أنا ليك» المطرية، «البطة السوداء» روض الفرج، «طيور النورس» باب الشعرية، عرائس المولد، عين شمس، "سيدنا أيوب"، الزيتون، "الجميلة والوحش"، الوايلي، "هدية لأمي"، الزيتون، بالإضافة إلي عدد من عروض مسرحة المناهج التي أنتجتها إدارة النشاط المسرحي بالقاهرة وهي: "أحمس، قطز قاهر التتار، تحتمس الثالث، إحنا الزوايا، البطل الصغير، يوميات دم"، أما في اليوم الثالث والأخير فقد قدم التعليم الأساسي عرض «شيكي والكنز» والذي ناقش فكرة الكسل لدي التلاميذ وهروبهم من التعليم عن طريق الطفل شيكي الذي يرسله جده في رحلة للبحث عن كنز ما، وفي نهاية الرحلة يكتشف أن الكنز عبارة عن كتاب يحتوي علي مجموعة من القصص الجميلة وهو ما يجعل نظرته تغير إلي الحياة وإلي التعليم خاصة، العرض أخرجته أمينة سعد فريد، صممت استعراضاته حمدية سمعان، نجلاء مصري، وكتبه كمال يونس، وقام ببطولته مجموعة من الأطفال الصغار الذين يدرسون بالمرحلة الأولى من التعليم الأساسي وهم شوقي أحمد، محمد الشامي، محمد عبد الرءوف، أمنية محمد علي، رغدة محمد جميل، عبد الرحمن عبد الناصر، محمد عادل، محمد هشام،...، أما مونو دراما «الفسحة» التي كتبها وأخرجها أحمد حسن وقام ببطولتها عمرو محمد فقد ناقشت علاقة الطفل داخل الفصل بمدرسته وأساتذته وكتبه وعبرت عن انفعالات كثيرة مختلفة داخل نفسية الأطفال تجاه كل هذه الأشياء، أما عرض «شاعر علي القمر» فقد ناقش فكرة وصول العلماء إلي القمر وتحليلهم لكل ما به من أشياء كالصخور، الرمال، المعادن،... ولكنهم لم يناقشوا أو يحللوا الإنسان المحتمل وجوده علي سطح هذا القمر، إنها مسرحية جميلة، موحية، وتساعد علي فتح آفاق جديدة للتفكير لدي الأطفال.



سومة عبدالحميد



هانى كمال

وكشف المهرجان شمول النشاط المسرحي في وزارة التربية والتعليم لفنون المسرح المختلفة والتي تبدأ من العروض المسرحية العادية بجوار فنون أخري من مثل عروض مسرحة المناهج المونودراما، البانتومايم، عروض الموسيقي والغناء،... وتأتي أهميه هذا التنوع بالنسبة للطفل في تعريفه بالاختلافات بين هذه الأنشطة فتولد لديه معرفته الخاصة بهذه الفنون، وهو ما ينتج عنه وعي عام بين طلاب مراحل التعليم الأولي بفنون المسرح.

فكرة التعلم والاستمتاع الذي يحظي به تلاميذ آخرون غير هؤلاء العاملين في هذه العروض، تفتح باباً للنقاش حول تقديم هذه العروض ليس بهدف التسابق علي مستوي الجمهورية في المقام الاول ولكن بهدف التوعية المتبادلة بين التلاميذ الذين يعملون بهذه العروض، الأخرى التى يشاهدونها. المهرجان في عمومه - ونظائره أيضاً في المحافظات المختلفة - يفتح باباً سحرياً لعوالم الطفولة الخصبة، وتناول هذه العوالم بجدية وبخيال كبير يجاري ويسابق خيال الأطفال هو ما يجب أن تسعي إليه إدارات النشاط المسرحي بوزارة التربية والتعليم للمساعدة علي خلق جيل مسرحي جديد.



إبراهيم الحسينى

تحت السيطرة.. على العائم



عصام سعد

بدأت مساء أمس الأحد علي خشبة المسرح العائم بالمنيل عروض مسرحية «تحت السيطرة» إنتاج مسرح الشباب وتأليف وأشعار حمدي نوار والإخراج لعصام سعد. العمل بطولة محمد غزي، حكيم المصري، وائل شاهين، هبة عصام، الديكور والملابس لأحمد شوقي. هشام عطوة مدير مسرح الشباب قال إن الفرقة تتبني حالياً سياسة تقديم جيل جديد من المسرحيين الشبان لإثراء الحركة المسرحية، وأكد عطوة سعادته بنجاح العروض التي تم تقديمها مؤخراً من إنتاج مسرح الشباب.

● لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة برئاسة د. فوزى فهمى انتهت من وضع ورقة عمل لتطوير المسرح المصرى.

• عمل «ألفريد فرج» مستشاراً أدبياً للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية حتى عام 1989 وفى نفس هذه الفترة أشرف على المسرح الكوميدى وعمل مستشاراً لتليفزيون الجزائر ومستشاراً لوزارة التعليم والبحث العلمى بالجزائر.





المسرح والقضية الوطنية حوارات ساخنة

المسرح والديمقراطية في مهرجان الكويت المسرحى

حرصت إدارة مهرجان «الكويت المسرحى» خلال دوراته المتتالية على تنظيم ندوات رئيسية (حلقات نقاشية)، كما حرصت على دعوة نخبة من كبار المسرحيين بمختلف الأقطار العربية الشقيقة بهدف تعظيم الفائدة بتبادل الآراء والخبرات والتجارب المسرحية خلال تلك اللقاءات الفكرية.

بدأ تنظيم هذه الندوات الرئيسية منذ الدورة السادسة عام 2002 واختير لها موضوع «العلاقة بين النص والعرض»، واستمرت بالدورة السابعة عام 2004 باختيار موضوع «دور المعاهد وأكاديميات الفنون فى تطوير الحركة المسرحية»، وكذلك موضوع «مسرح الطفل بين الواقع وآفاق المستقبل».

وبدءاً من الدورة الثامنة عام 2005 بدأت السياسة تفرض وجودها على الموضوعات الرئيسية، فتم اختيار موضوع «الرقابة والإبداع»، وبالدورة التاسعة عام 2007، تم اختيار موضوع «المسرح والقضية الوطنية» وذلك من خلال محورين هما المسرح قبل الاستقلال، والمسرح ضد الاستبداد، لتتكامل الموضوعات السياسية مع الندوة الرئيسية بالدورة الحالية.

المسرح والديمقراطية:

تضمنت فعاليات الدورة العاشرة لمهرجان الكويت المسرحى والذى نظم خلال الفترة من 8 إلى 19 أبريل 2008 عقد ندوة رئيسية تحت عنوان «المسرح والديمقراطية» تضمنت محورين كما يلى:

المحور الأول: بعنوان «التأثير المتبادل بين الديمقراطية والمسرح» وذلك صباح يوم الأحد الموافق 13 أبريل ومن خلال جلستين تضمنت ثلاث دراسات؛ الأولى بعنوان: «مقدمات تاريخية حول الديمقراطية وعلاقتها بالفن» للكاتب الصحفى الكويتى أحمد الدين، والثانية بعنوان: المسرح والمسيرة نحو الديمقراطية للباحث المصرى د. سيد على إسماعيل وقد أدار الجلسة الأولى السيد حسن باقى، أما الجلسة الثانية فقد قام بإدارتها الكاتب الإماراتى إسماعيل عبد الله وتضمنت دراسة للناقد البحرينى يوسف حمدان بعنوان «المسرح فى عصر العولمة وانحراف الديمقراطية» وتضمنت هاتان الجلستان تعقيبات ومداخلات لعدد كبير من الباحثين وكبار المسرحيين من مختلف الدول العربية ومن بينهم د. إيمان تونسى (السعودية)، والباحث أنور محمد (سوريا)، د. أحمد عثمان (مصر)، د. عواد على (العراق)، خالد الطريفى (الأردن)، د. عمرو دواره (مصر)، محمد العامرى (الأردن)، يحيى الحاج (السودان)، نادر القنة (فلسطين)، وطفاء حارى (لبنان).

المحور الثانى: بعنوان «المسرح والديمقراطية فى الوطن العربى» (تجارب وشهادات) وذلك صباح يوم الإثنين الموافق 14 أبريل وتضمنت تقديم أربع شهادات وتجارب مسرحية قسمت على جلستين، قام بإدارة الجلسة الأولى الأديب القطرى موسى زينل، وتضمنت تقديم شهادة المسرح الكويتى والتى قام بتقديمها كل من الكاتب المسرحى عبد العزيز السريع، والباحث د. خالد عبد اللطيف، وكذلك تقديم الناقد والباحث العراقى عواد على لشهادة بلاد الشام والعراق، أما فى الجلسة الثانية والتى قام بإدارتها المسرحى الأردنى حاتم السيد، فقد تضمنت شهادة عن المسرح بمصر وشمال أفريقيا قدمها الباحث والمؤلف المصرى د. أحمد سخسوخ، وكذلك شهادة عن «مسرح الجزيرة العربية ودول مجلس التعاون الخليجى» وقد شارك أيضا بالتعقيب وإجراء بعض التداخلات نخبة من كبار المسرحيين بمختلف الأقطار العربية ومن بينهم على مهدى (السودان)، فهد الحارثى (السعودية)، د. مشهور مصطفى مشهور (لبنان)، السيد حافظ، د. أسامة أبو طالب (مصر) جمال عياد (الأردن)، علاء الجابر (الكويت) عزة القصابى (سلطنة عمان).

وحسنا فعل الأمين العام للمجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب السيد بدر الرفاعى حينما حرص على حضور جميع الجلسات والمشاركة فى افتتاح واختتام الجلسات النقاشية، فهو المؤرق بسؤال الثقافة وهموم السياسة والمسرح، وكم كان على درجة كبيرة من الوعى حينما صرح منذ البداية بأن موضوع الديمقراطية يحتاج لأكثر من ندوة وأكثر من جلسة وذلك لمناقشة وتحليل دور المسرح الآن وفى المستقبل، وكيفية تفعيل دوره فى كشف الزيف والنفاق بالمجتمعات وأنظمة الحكم فى بلادنا العربية خاصة فى

كيف نفعل دور المسرح فى كشف الزيف والنفاق فى مجتمعاتنا العربية



أبحاث علمية وأخرى إنشائية بعيداً عن رؤية الواقع المسرحى



ظل الجو العام الملئ بالأمراض التى أفسدت حياتنا وأوجدت الكثير من المستجدات التى قوضت الديمقراطية التى هى حرية الاختيار، ونجدها للأسف قلصت الاختيار إلى خيارين بين السىء والأقل سوءاً أو السىء والأشد سوءاً.

وفى ختام الجلسات تحدث الأمين العام قائلا: « حينما طرحنا موضوعات المسرح والديمقراطية كنا نتوقع أنها ستكون شائكة وتتضارب الآراء حولها، ولكن نظرا لتعدد أنشطة المهرجان فالوقت لم يتح ذلك»، وطالب جميع الحاضرين إذا كان لدى أحد منهم أى إضافة أن يقوم بكتابتها وتسليمها للإدارة حتى يمكن طباعتها فى الكتاب التوثيقى الذى سيقوم المجلس الوطنى بإصداره قريبا.

والحقيقة أن هذه الكلمة الختامية قد جاءت فى محلها تماماً خاصة وأن مستوى الأبحاث والدراسات تباين كثيراً، ففى حين اتبع بعض المشاركين المنهج العلمى للبحث والدراسة، والعمل طبقا لمنهج محدد، قام البعض الآخر بتقديم كتابات إنشائية وعبارات خطابية والاعتماد على ذكر حقائق وأحداث تاريخية بعيداً عن رؤية الواقع المعاصر، وذلك دون تسجيل المراجع المختلفة بالأسلوب الأكاديمى المطلوب فى مثل تلك الدراسات!!.

وتسبب المحور الثانى الذى تم تخصيصه لتقديم الشهادات عن علاقة المسرح والديمقراطية فى مختلف بلدان الوطن العربى فى إثارة العديد من الخلافات فى وجهات النظر بين الباحثين ومجموعة المشاركين من نفس الدولة بالندوة ومن بينها على سبيل المثال مطالبة د. نادر القنة بضرورة مراجعة بحث د، خالد عبد اللطيف الذى ذكر أن مسرحية عبد العزيز الرشيد قدمت عام 1922، خاصة وأن هناك مسرحيات لم تؤرخ إلا بعد فترة طويلة، فى حين انتقد الكاتب عبد العزيز السريع دراسة د. نادر القنة التى قدم فيها موضوعات متشعبة وكثيرة، واستخدامه مفردات لا يستطيع فهمها ولا يعرف مدلولاتها وطلب منه مراعاة ذلك، واستخدام مفردات لا تتعالى على القارئ.

أما الناقد يوسف حمدان فقد رأى أن ورقة البحث التى قدمها د، القنة ثمينة وإن كان قد قام بالتركيز على التجربة المسرحية فى البحرين، وطالبه بإعادة النظر فى بحثه حتى لا يقوم بالتركيز على بعض المناطق دون الأخرى خاصة مسرح الجزيرة، وطالبت الباحثة المسرحية كلثوم أمين د. القنة مراجعة مصادره بشكل جيد لأنه أورد بعض المغالطات فى التواريخ والأسماء مما يعد إضرارا بالمسرح البحرينى.

ومن الأبحاث الهامة فى هذا المحور من وجهة نظر البحث الذى قدمه د. سيد على إسماعيل حيث اعتمد منهج البحث العلمى بوضع أسئلة ومحاولة الإجابة عليها، وإن كنت أفضل أن تقسم هذه الأسئلة إلى أسئلة محورية وأخرى فرعية فبدلا من طرح أسئلته الستة يمكن طرح ثلاثة أسئلة محورية وهى: هل واكب المسرح ظهور الديمقراطية منذ نشأتها؟ هل تطورت أساليب الكتابة بناء على تطور المفهوم الدميقراطى؟ هل أسهم المسرح فى إرساء نظام يقر للناس حقوقهم الأساسية؟ ثم يمكن وضع أسئلة فرعية للسؤال الأخير مثل هل طالب المسرح بتحقيق المساواة بين البشر؟ هل نادى المسرح بحرية الرأى باعتبارها هدف الديمقراطية الأسمى؟ وذلك بديلا عن وضعها كأسئلة محورية.

والدراسة بها كثير من الأمثلة المختارة من بعض الأعمال المسرحية ولكنها للأسف أغفلت أعمال اثنين من أهم الكتاب وهما: فاتسلاف، هافيل (1936-) الكاتب المسرحى التشيكى المعارض الذى أصبح أول كاتب مسرحى يتولى منصب رئيس الجمهورية ومن أشهر أعماله: «المذكرة»، «وجهة نظر خاصة»، «احتجاج» وقد تعرض قبل توليه مسئولية الحكم للاضطهاد والمراقبة أثناء فترة الحكم الشيوعى، وكذلك للنفى خارج البلاد، والثانى هو الكاتب النيجيرى وول شوينكا (1934-) والذى فاز بجائزة «نوبل» للآداب (عام 1987) والذى قاوم الاستعمار، كما قام بتأسيس فرقة «الأقنعة» وقدم العديد من المسرحيات: «كالأسد، والجوهرة، والطريق، الموت وفارس الملك، مجانين واختصاصيون»، وجميعها تؤكد انتماءها لتراث وثقافة بلاده وحضارتها وتدافع عن الحقوق السياسية لأهالى بلاده.

د. عمرو دواره

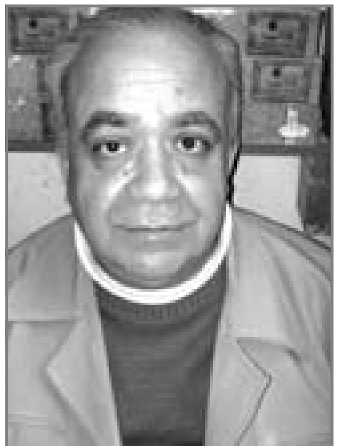
● أخذ ألفريد فرج من التاريخ والسير الذاتية مسرحيات كثيرة. فمن التاريخ الفرعونى استقى مادة سقوط فرعون 1957 ومن تاريخ الحملة الفرنسية على مصر حصل على المادة الخام لمسرحية «سليمان الحلبى» 1965، ومن تاريخ العرب، وحرب البسوس كتب مسرحية «الزير سالم».

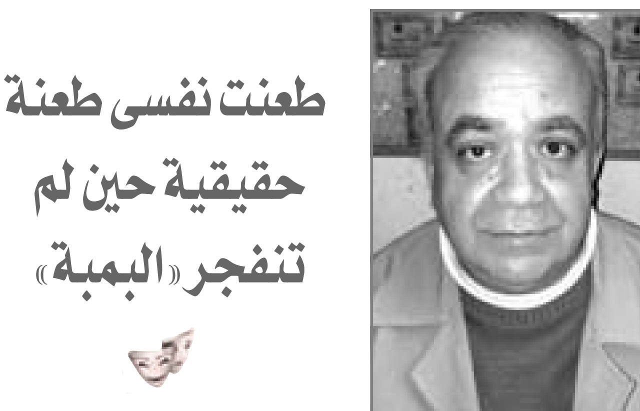


عبده سرور

عبده سرور:
أحلم بالملك لير

قدمنا عرضاً مسرحياً فى حديقة نهاية الستينيات





طعنت نفسى طعنة حقيقية حين لم تنفجر «البمبة»

مدرس اللغة العربية هو من أدخلنى عالم المسرح

هو تاريخ المسرح الحى بالمحلة الكبرى ؛ هو من اكتشف الكثيرين وقدمهم لخشبة المسرح (ساعدهم أن يصبحوا أكثر شهرة منه ربما؛ ولكنهم أبدا ليسوا أكثر منه حبا للمسرح بل وإنسانية ؛ هو المحبوب الدائم القادر الوحيد على لم شمل الجميع حينما تتأزم الأمور؛ يضرب المثل دائما بالتزامه وأخلاقه؛ برغم سنه وخبرته الطويلة بالمسرح فإنه يقف أمام المخرج الشاب كتلميذ فى المرحلة الابتدائية؛ نعم هناك مجال لنقاش ولكن حينما يبدأ العمل يكون المخرج هو الوحيد الذى يتكلم وعلى الكل الطاعة، هكذا يقول فارسنا الذى حينما تسأله عن مؤهلاته أو رصيده سيقول لك على الفور: خمسة وستون عرضا مسرحيا ؛ فارسنا هو:

محمد السيد سرور ؛ هذا هو الاسم الحقيقى للممثل عبده سرور ابن المحلة الكبرى؛ يعود بالزمن ويذكر لنا أن بدايته مع المسرح كانت من خلال مدرس اللغة العربية الذى قال له بأن صوته جيد وأن وجهه معبر وأن عليه أن يذهب إلى مسرح 23 يوليو حيث كان المرحوم مصطفى العيسوى هناك؛ وهو – أى مصطفى العيسوى – يعتبر الأب الحقيقى للمسرح فى المحلة الكبرى، فهو من أنشأ وأدار أول فرقة مسرحية بالشكل المتعارف عليه فى المحلة الكبرى، المهم أن صاحبنا عبده سرور يذكر أنه فعلا ذهب إلى هناك وجلس مع الممثلين؛ يحضر كل البروفات فى وقت اقتصر عمله فيه على قضاء بعض المشاوير للممثلين الكبار؛ كشراء السجائر والتنبيه على عامل البوفيه بإحضار الشاى والقهوة.



مسرحية القضية

عبده سرور لم يخجل من ذكر هذا الأمر فقد ذكره وعيناه تلمعان ببريق الحب وتذكر الأيام الجميلة ؛ سرعان ما أتت له الفرصة ووقف على خشبة المسرح؛ ومن يومها لم ينزل أبدا من عليها ؛ حدث هذا أثناء عرض مسرحية القضية؛ وكان هناك ممثل لم يلتزم بدوره فجاء المخرج لعبده سرور وسأله: هل تقدر على القيام بهذا من الدور؟ ودهش حينما كانت إجابة سرور أنه يحفظ عن ظهر قلب كل المسرحية.

وفى بداية الستينيات حينما كان هناك دور تثقيفى وفنى للساحات الشعبية المعروفة هذ باسم «مراكز الشباب» كانت هناك فرقة مسرحية بالساحة الشعبية بالمحلة الكبرى وبالطبع تواجد هناك عبده سرور؛ واصطحب معه الكثير من الزملاء منهم السيد الحسينى ومسعد الطنبارى وعبد المجيد على؛ وكان هو الذى يجمعهم بل ويقوم بمهمة الإخراج للأعمال التى يقدمونها.

وفى عام 1963 رحل عبده سرور لمدينة القاهرة حيث التحق بمركز التدريب قسم الملابس الجاهزة ؛ ولكن هذا الأمر لم يبعده عن المسرح عشقه الحقيقى، واستغل أن مكان إقامته بالقاهرة كان بشارع عبد العزيز القريب من المسرح القومى والطليعة والجمهورية؛ وكون صداقات مع كل العمال والفنيين بهذه المسارح مما مكنه من حضور البروفات التى كانت تجرى وأيضا مشاهدة المسرحيات بصفة مستمرة .



حلاوة زمان

ويذكر سرور – وهو يضحك – كيف أن المسرح القومى كان يعرض فى هذا الوقت مسرحية (حلاوة زمان) للدكتور رشاد رشدى ؛ وكيف أنه حفظ المسرحية عن ظهر قلب، حركة وأداء، وطبع شكل الديكور فى ذهنه ؛ وذهب لفرقة المسرح بالمحلة فى الساحة الشعبية وقام بإعادة إنتاج هذا العرض كما شاهده؛ فى هذا الوقت كانت هناك مسابقات لهذه الفرق وحصل العرض على جوائز فى المرحلة الأولى، وذهب للقاهرة ليعرض فى مسرح الجمهورية .

وعندما سأل النقاد عن كيفية إخراجه لهذا العرض أخبرهم بكل صراحة بالأمر، وأنه قد قام بنقل مسرحية القومى

ويأتى راتب الأشقر ليقوم بإقناع هذه الفرقة بالذهاب لقصر الثقافة الذى كان قد أقيم فى هذا الوقت ؛ ويقنعه عبده سرور بأن هناك ممثلا جيدا عليه أن يراه، وهو – أى هذا الممثل – إن كان يهوى ويدرس الفنون التشكيلية إلا أنه فنان مسرحى جيد ؛ وبالفعل اختار الأشقر هذا الممثل الذى أصبحت حياته بعد ذلك مرتبطة بالمسرح سواء كمخرج أو مصمم للديكور وهو الراحل مسعد همام ؛ وأيضا كان هناك جار النبى الحلو الذى دخل للفرقة ولكنه لم يمثل أبدا؛ محمد المنسى قنديل الذى قام بالبروفات لكنه لم يؤد العرض.

وتمر الأيام ويدخل عبده سرور الجيش، ويلاحظ الضابط أنه يقوم بتقديم بعض الإسكتشات ويقوم بتقليد بعض الممثلين ؛ ويشجعه ضابط من ضباط وحدته ؛ فينشئ فرقة مسرحية فى وحدته وتقوم بتقديم العروض المسرحية فى كافة الوحدات العسكرية المجاورة.

وحينما أنشئت فرق الثقافة الجماهيرية ؛ جاء المخرج مجدى مجاهد للمحلة الكبرى واختاره ليقوم بدور المخرج فى مسرحية «ثورة الزنج» لمعين بسيسو؛ ولكن قبل العرض بأيام أوقف عرض هذه المسرحية نتيجة لتحفظات ما ؛ فاضطر مجاهد للبحث عن نص آخر وكان هذا النص هو «بنك القلق» لتوفيق الحكيم ؛ وبعد عرض المسرحية لمدة أربعة أيام بالمحلة الكبرى سافرت لتكون ضمن فعاليات أول مهرجان مسرحى تقيمه الثقافة الجماهيرية بمدينة كفر الشيخ.

ويذكر جيدا أن أول مبلغ تقاضاه كمصروف جيب هو خمسة وعشرون قرشا؛ ويستوقفنى عبده سرور قائلا: ما هذا الذى يثار عن «مسرح الجرن» أو «مسرح المكان المفتوح».؟! لقد قدمنا فى عام 69 مع المخرج رأفت الدويرى عرضا مسرحيا فى الحديقة وكان المشاهدون بالآلاف.

البمبة لم تنفجر

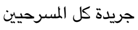
ومن المواقف الطريفة التى لا ينساها أنه كانت هناك مسرحية فى نهايتها يقوم البطل – أى عبده سرور – بالانتحار عن طريق المسدس؛ ومسدسات الصوت لم تكن فى المتناول آنذاك؛ فكان المتبع أن يقوم بعض الفنيين بإلقاء (بمبة) كبيرة حتى تصدر صوتا مشابها للمسدس؛ ولكن البمبة الأولى لم تنفجر؛ والثانية أيضا لم تنفجر ولا الثالثة، وكاد الموقف يتحول من تراجيديا إلى كوميديا لولا أن عبده سرور ساعتها تلبسته حالة من الإلهام، كما يقول؛ وغير الحوار من العامية إلى الفصحى ونظر للمسدس وقال له: حتى أنت لا تقدر على إراحتى؟؛ وذهب إلى المكتب الموجود حيث كانت إكسسواراته كاملة وأخذ فتاحة الخطابات وطعن نفسه بها!! نعم طعن نفسه بها طعنة حقيقية حتى أنه قد جرح بالفعل؛ يذكر هذا وهو يضحك؛ ويجلس مع حفيد له إن كان فى الفن أحفاد وهو يسمع وينفذ بكل دقة توجيهاته لأنه هو من سيخرج له مسرحيته السادسة والستين.

هذا هو عبده سرور تاريخ المسرح الحى بالمحلة الكبرى أو إن شئت الدقة فهذا هو الرجل الذى يناديه الكبير والصغير بـ «يا عم عبده» ؛ وهو يتواضع معهم كتواضع الولد الصغير أمام أبيه ؛ وفى النهاية عندما سألته هل هناك دور كنت تتمنى أن تمثله؟ فأجاب على الفور نعم أتمنى أن أقوم بدور الملك لير قبل أن يستوقفنى الزمن؛. فهل تتحقق أمنية عبده سرور وتقدم فرقة المحلة الملك لير؟ أتمنى هذا.



مجدى الحمزاوى

● محمد محمود مدير مسرح الطليعة أكد أن مسرحية "البؤساء" التى تعرض حاليا حققت أعلى معدل إيرادات لعروض مسرح الدولة التى تقدم حاليا.

مسرحنا
جريدة كل المسرحيين

● إذا كانت أهم أعمال ألفريد فرج قد وجهها للكبار، فإنه لم ينس الأطفال الذين حرم منهم فى حياته، فكتب لهم ثلاثاً من أجمل ما كتب للأطفال وهى مسرحيات: «بقبق الكسلان» 1966، و«رحمة، وأمير الغابة المسحورة» 1967، وهما مأخوذتان عن قصتى سندريلا وأندروكليس والأسد، أما المسرحية الثالثة فهى «هردبيس الزمار».

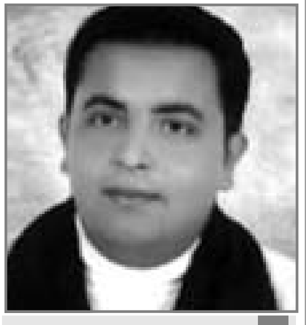


عروض شباب النوادى.. فوضى غير خلاقة!

رائد أبو الشيخ

نبحث فى الصراع الداخلى للشخصيات ورؤيتنا خاصة

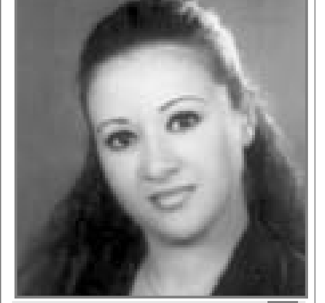




سامح عثمان

نحن جيل يحمل معاول الهدم ربما يأتى بعدنا جيل يبنى!





ريهام عبد الرازق

كيف نقدم رؤية متفائلة وكل ما حولنا شديد القتامة؟



عندما تشاهد مجموعة من العروض من شباب المخرجين. فمن الطبيعى أنك ستحصل على مؤشر ما لمستقبل المسرح فى بلدك:

نحن شاهدنا عروض المهرجان السابع عشر لنوادى المسرح.. ولكننا لم نخرج بمؤشر ما. ولم نستطع أن نتبين أية ملامح ولو غائمة - لمسرح قادم!

نحن باختصار، لم نفهم!

فقد بدت الرؤى والمضامين فى فوضى "غير خلاقة". وبدا لنا أن التمرد أحيانا يكون من أجل التمرد!!

ولأن همنا - ما زال - أن نفهم.. فقد توجهنا بالسؤال إلى الشباب المخرجين.. وإلى الأجيال التى سبقتهم من المسرحيين.

ولعل القارئ يفهم:

(النص المستتر)

يتحدث سامح عثمان مؤلف نص (أكمل مكان النقط) عن تجربته الجديدة فى الكتابة والتى يطلق عليها اسم "النص المستتر" أو غير المكتمل: "المفترض فى هذا النوع من الكتابة أن يكون هناك شىء ناقص وأن تكون تكملة هذا النص لدى المتلقى طول الوقت، فمن خلال تفاعل المتلقى ومشاركته الإيجابية يكتمل الموضوع.

والنص يقدم صورا متناثرة لمجموعة من الشخوص جمعهم المسرح بعضها فلكلورى وبعضها من التراث العالمى وأخرى من الدواخل النفسية ومنها ما هو حقيقى وما هو متصور (دراكولا - آكل الشجر - حاكم - فتاة كسيحة تبحث عن قدمها طول الوقت - قبطان تائه) وهى رؤية بانورامية للمجتمع وقد تكون للعالم وجميع هذه الصور تجتمع فى صورة كلية واحدة تكملتها لدى المتلقى فأنا دائما لا أفضل إعطاء دلالة واحدة بل أفضل تعدد الدلالات وأن يرى المتلقى النص من جميع الاتجاهات وما لا أدركه بعقلى أحاول إدراكه عن طريق الشعور.

(لا أكتب كلمة المخرج)

ويضيف رامى نادر مخرج عرض (أكمل مكان النقط) "أن العرض على مستوى الكتابة فيه شىء من التجريب، والتجريب هو أن أجرب شيئا جديدا بالنسبة لى وللمشاهد أيضا وسامح عثمان مجرب لفكرة الترابط وأنا كمخرج يمكن أن أترجم أو أفتت ما يقدمه الكاتب، وقد قمت بأخذ "عظام" الموضوع وأوصلت رؤيتى للواقع، وخروجا على المألوف فأنا لا أكتب كلمة المخرج، فالمشاهد لا يحتاج إلى كلمة تفسر العرض.

فنحن نقدم رؤية قد تصل إلى الناس كما نقصد أو قد تصل كما يرونها هم أما إذا لم تصل فهذا قصور منا.

وعرض (أكمل مكان النقط) يطرح جدلا يتمثل فى إصرارى على رؤية العرض بهذا الشكل وإصرار الناس على رؤية أى عرض بالشكل المعتاد. (هل أنا قاصد أن الناس متشوفش العرض كويس ولا أنا معرفتش أخلى الناس تشوفنى) والحقيقة هى أننى (قاصد الناص متشوفش كويس)!! فنحن لا نقدم عرضا من أجل لجنة التحكيم ولا لأننا فرحين بأننا نعرض ولكننا جئنا لكى نقدم شيئا فإذا لم نستطع تقديمه فلا ضرورة لوجودنا هنا"

(الاشتباك بحب)

يتحدث محمد حسين الجناينى مخرج عرض (الإنكشارية) فرقة السويس، عن تجربته التى قدمها منذ سبع سنوات خارجة عن إطار خشبة المسرح التقليدى وهى ما أسماه (مسرح الشارع) والرؤية فيه دائرية يعتمد فى الأساس على المفردات الشعبية التى تجذب الجمهور ويقول: لجأت إلى ذلك أصلا فى بناء جسر للتواصل بينى وبين الجمهور فى كل محافظات مصر، وهو مسرح فقير جدا فى الإمكانات لكنه غنى جدا فى تقنياته ومفرداته الإبداعية وهو مسرح مغاير تماما للمسرح التقليدى فأنا لا أستخدم ديكورا ولكن استخدم جسد الممثل فى التشكيلات لصنع مفردات الديكور ولا استخدام آلات موسيقية سوى السمسمية وآلة إيقاع شعبية جدا. أما عن الغناء فهو حالة جماعية وحية تعتمد على التراث السويسى الذى أحاول أن أضفره فى كل عروضى بما يتناسب وطبيعة الدراما التى أقدمها.

(تمسكت بالموسيقى الشرقية)

ويقول محمد عشرى مخرج عرض (ملامحنا): "نحن نطرح فكرة الغزو الفكرى والإقبال الأعمى على تقليد الغرب والتخاذل عن ثقافتنا. ورغم أن الموضوع ليس جديدا إلا أننى أقدمه. بشكل جديد مأخوذ بشكل حركى خال من الكلام وهو متضمن لأكثر من عرض: للموسيقى عرض والسينوغرافيا عرض والحركة عرض فكأنك تشاهد أكثر من عرض فى وقت واحد.

ولأن العرض يدعو إلى ضرورة العودة إلى ثقافتنا والتمسك بهويتنا فقد حاولت أن أحقق ذلك من خلال تقديم عرض حركى شعبى مأخوذ من مفردات بيئتنا الشعبية.

بعيدا عن الشكل الحركى الغربى حتى فى عرض الافتتاح الذى قمت بإخراجه فقد تمسكت فيه بالموسيقى الشرقية".

(سيكودراما تمس الإنسان)

ويحدثنا رائد أبو الشيخ - المنيا - مخرج عرض (الزنزانة) قائلا: "أنا غيرت فى مضمون النص الأصلى الذى قام بتأليفه سيد الشوربجى وقدمت رؤية خاصة، فالعرض يتحدث عن سجين زنزانة ولكنها زنزانة نفسية وهو يقابل نفسه ويدخل فى صراع وجدل ونزاع داخلى ما بين نمط الشخصية المستسلمة التى بداخله مع نمط آخر متمثل فى الخوف المسيطر عليه، ويظل فى هذا الصراع حتى آخر المسرحية مع وجود الحارس الذى يمثل قهر السلطة حتى يتمرد السجين على خوفه فيهجم على الحارس ليتخلص منه. **(أين الحلول؟)**

وحول إمكانية أن يطرح النص حلولاً لهذه القضايا التى تم تناولها فى عروض شباب النوادى يقول عماد الدين عيد - المنيا - مخرج عرض (تدفقات): "حاولت فى هذا العرض أن أغاير مضمون النصوص المقدمة وأن أتحدث عن الطموح والعزة وأن أقدم رؤية مبشرة لكنى سرعان ما أعود إلى الحديث عن أزماتنا وانحصارنا بداخلها رغم رفضنا لها ومازالنا نبحث عن مضمون جديد، فقد جسد العرض صدمة الجمهور وسخريته من الحديث عن الطموح والعزة لأنه يريد معالجة أزماته ورغم رغبته الشديدة فى الخروج منها إلا أنه يعود إليها رافضا أى رؤية أخرى مبسترة والعرض يعبر عن حالة حقيقية فمهما حاول المؤلف والمخرج تقديم حلول للخروج بالمتلقى من أزماته إلا أنه يصعب عليه ذلك خاصة عندما يكون الحل بعيداً عن الواقع".

(طرح الحلول.. نوع من الادعاء)

ويتسائل سامح عثمان: "من القادر على طرح حلول لأزماتنا؟" "أعتقد أن هذا يمكن تحقيقه حاليا فالمؤلف ابن مجتمعه ونحن جيل يحمل معاول الهدم لأن كل شىء حولنا مفترض أن يهدم ربما يأتى جيل بعدنا معاول البناء وسيكون قادرا على تقديم الحل بعد مشوارنا فى الهدم والتفتيت.

(كيف نقدم رؤية متفائلة؟)

وتتفق ريهام عبد الرازق مخرجة عرض (كلام فى سرى) مع رأى سامح عثمان وتقول: "إنه من المستحيل وضع حلول لأن الحل المطروح سيعجز عن إرضاء الجميع، وتتساءل: من أين يتسرب الملل إلى المشاهد؟ وتجيب: من تلك العروض التى تناقش أزماته وهمومه ونحن كل عام نطرح مشاكل ممكن ألا يكون لها وجود عند المتلقى أى أنه لا يراها بالرغم من وجودها الفعلى فى واقعة وعلينا نحن أن نتبين فى التجارب لكنا نلفت أنظار الناس لأبعاد جديدة لأزماتهم، وكيف لنا أن نقدم رؤية متفائلة وكل شىء حولنا شديد القتامة".

(المخرج أشيك معلم)

ويأتى رأى رانيا زكريا ممثلة ومخرجة قصر ثقافة الأنفوشى والتى قامت بدور الممثلة فى مسرحية (كلام فى سرى). مخالفا فهى تقول: "أنا لست مجلة لعرض أزياء الموضة، للأسف نحن لسنا مجتمعا مسرحيا، لقد نجحنا فى أن تكون مجتمعا تليفزيونيا وسينمائيا فلا يوجد أحد لم تتشكل شخصيته عن طريق المسلسلات فهذا الشكل من الفن مؤثر جدا.

يقول الأستاذ أحمد عبد الرازق أبو العلا: "معظم العروض التى رأيتها للأسف الشديد بشكل عام لا توضح موقف هؤلاء الشباب المتعاملين مع المسرح من الواقع الآنى مازالت القضايا المطروحة فى العروض تدور إما عن إطار النصوص العبثية كما ظهر فى عرض (يونسكويات) وعرض (تدفقات)، وإما عروض تهتم بالأمور التراثية مثل (أحلام معطلة)، ومعظم العروض يجنح فيها الشباب إلى التعبير عن ذواتهم لكنهم لا يجيدون اختيار النص المسرحى الصالح لتقديم موقفهم من الواقع ومن الحياة.

والعروض التى تطرح قضايا متعلقة بفكرة الحرية غالبا ما يلجأ مخرجها إلى الاستفادة من النص الأجنبى وأنا أرى أن أفضل عروض قدمت فى هذا المهرجان هى العروض التى استندت إلى النص الأجنبى مثل نص (كاليجولا) ونص (فى حديقة الحيوان) على سبيل المثال لا الحصر، فالنصوص الأجنبية بشكل عام كانت قادرة على أن تعبر بشكل جيد لأن أصحابها لهم رؤية للعالم وموقف منه وعلى درجة من القدرة على صياغة الجملة والبناء الدرامى وتقديم شخصية حية من لحم ودم وهذه المميزات عند الكاتب المسرحى الحقيقى هى التى تنعكس على أداء الممثل على المسرح وعلى طريقة تفسير المخرج - إذا كان مخرجا جيدا - للنص المسرحى

ويرى د. عبد الرحمن دسوقى أحد أعضاء لجنة التحكيم أن هذا المهرجان استطاع أن يبرز عددا كبيرا من الشباب الواعد فى مجالات ينبغى أن يهتم الشباب الواعد فى مجالات مختلفة وبصرف النظر عن القيم التى قدموها إذا كانت فيما تتفق أو تختلف مع قيمنا إلا أنها محاولات جادة اتخذت شكلا يتسم بطابع جديد أهم ما يميز هذه التجارب التى رأيناها هو أن لكل عرض سمة التعبير الحركى الموازى للكلمات التى لها روح وأساس الفعل الدرامى على خشبة المسرح وواضح تأثير مهرجان المسرح التجريبى على هؤلاء الشباب وواضح أيضا اتصالهم بالعالم وسائر العروض الحديثة من تقنيات وغيرها ورغم أننا لا نمتلك تقنيات إلا أنهم حاولوا أن يعبروا بوسائل بسيطة وإن كانت غير صحية إلا أنها فى النهاية تعبر عن أحاسيسهم بمعايير مختلفة لا تتفق مع المعايير التقليدية ومن ثم فأنا كعضو لجنة تحكيم أرى أن علينا أن نخلع ثوب التقليدية وننظر لهذه العروض نظرة موضوعية فى إطار حالى آنى ونحاول أن ننزل إلى تفكيرهم.

هناك ملاحظات عامة تتمثل فى أن البعض يتخذ من التجريب أو العبث وسيلة للعرض دون أسس أو دراسة ولكن هناك أيضا بعض المضامين التى عبرت عن أزماتهم. لذلك فهذه النوادى تحتاج إلى برنامج محدد لصقل هذه المواهب وعمل ورش فى المجالات المختلفة وأنا متأكد أن هؤلاء الشباب لو مروا بورش فنية قبل تقديمهم هذه العروض لاختلف الأمر تماما بالنسبة لهم!". ويشير الناقد هشام إبراهيم إلى أن المهرجان يمثل أقاليم الجمهورية لذلك سنجد ظواهر ثقافية لكل منطقة جغرافية إنما الظاهر فى العموم أن الصيغة القديمة للعروض القديمة تتغير.. إلى أين؟ لا نعرف! لكن هذا المهرجان يمثل مرحلة انتقالية لم تتبلور فيه جماليات جديدة لذلك فهذه المرحلة تكاد تكون هدما أكثر منها بناء وهذا موجود فى كل عناصر العمل سواء أكان منظرا مسرحيا أو الدراما التى افتقدت تقاليدها القديمة المستقرة دون أن تقدم جديدا مستقرا له ملامح واضحة.

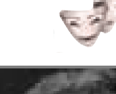
ويضيف قائلا: "إن مسرحنا بشكل عام مؤسس ليس مسرحا مطلقا للحركة الاجتماعية وبالتالى سنجد فيه جانبا من جوانب توجيه المؤسسات ولا نستطيع أن ننسى أن قوام إنتاجنا المسرحى خاضع للدولة ويدور فى فلكها لأن المجتمع معزول عن التعبير المسرحى ويوكل النخب للتعبير وهذه النخب بحكم مؤسستها ستصبح غير قادرة بشكل حاسم ونهائى على التعبير عن الاحتياجات الجمالية للجمهور".

عواطف سيد أحمد



محمد حسين الجناينى

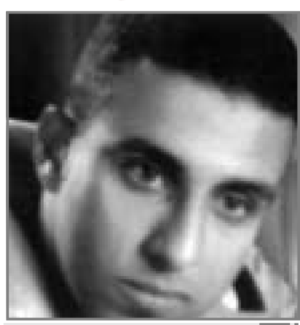
تحدثت عن الطموح والعزة.. فأصيب الجمهور بصدمة!!





د. عبد الرحمن دسوقى

بعضهم يتخذ من التجريب أو العبث وسيلة للعرض دون أسس أو دراسة!



محمد عشرى

نرفض الإقبال الأعمى على تقليد الغرب



● د. أشرف زكى طالب مديرى فرق مسرح الدولة بضرورة سرعة الانتهاء من وضع خطة العروض المرشحة للمشاركة فى المهرجان التجريبى.

مسرحنا
جريدة كل المسرحيين
العدد 43 | 5 من مايو 2008

عفوًا أيها البؤساء .. شكرًا أيها الثوار

لماذا يتجرع بعض الأخيار كؤوس البؤس صباح مساء حتى الموت ولماذا يهنأ بعض الأشرار؟؟؟!!



البؤساء رؤية بصرية مدهشة .. وشباب أثبتوا أنفسهم



البؤساء رائعة "فيكتور هوجو" التى قدمها مسرح الطليعة على خشبة القومى، وهى عندما تقدم فى الوقت الراهن لابد وأن يكون لها صدى كبير وخصوصًا أن هوجو عندما كتبها كان ينتقد بقوة الظلم الاجتماعى فى "فرنسا" بين سقوط "نابليون" فى 1815 والثورة الفاشلة ضد الملك "لويس فيليب" فى 1832 كان يضع أمام عينيه ذلك المواطن الفقير الذى دهسته عجلة الفقر والزمن، ولأن الفن هو مرآة كل عصر فإن الوقت الحالى هو الأنسب لعرض مثل هذه المسرحية، فقد ذكر فيكتور هوجو فى مقدمته لهذه الرواية:

"تخلق العادات والقوانين ظرفا اجتماعيا هو نوع من جحيم بشرى، فطالما توجد لامبالاة وفقر على الأرض، ستكون كتابة مثل هذا الكتاب ضرورة دائمة"

وقد ذكر على لسان إحدى شخصياته وهى "إيبونين" سؤالاً استنكارياً من الواقع المرير الذى يعيشه البؤساء قائلا: "لماذا يتجرع بعض الأخيار كؤوس البؤس صباح مساء حتى الموت .. ولماذا يهنأ بعض الأشرار؟؟؟!!"

وفى هذه الجملة يطرح الأديب الفرنسى فيكتور هوجو رؤيته للعالم من حوله على الرغم من كون هذه الجملة عبارة عن سؤال وليس تقريرًا يخبرنا بشئ ما، فهى جملة فلسفية تحمل بداخلها ذلك التناقض الرهيب بين البؤساء الذين يتجرعون العذاب والفقر وبين الأشرار الذين ينعمون بكل ملذات الحياة.

وقد استطاع هشام عطوة مخرج العرض بموهبته أن يوضح تلك الفروق فى معيشة البؤساء الأشقياء وهؤلاء الأشرار الذين ينعمون بالعيش الرغد، وذلك من خلال المشاهد القصيرة التى كانت أشبة بالومضات فى الفصل الأول.

النص المسرحى المعد قفزات زمنية مربكة قام بترجمة النص وإعداده الكاتب المسرحى أسامة نور الدين، يحمل النص ثلاث مراحل زمنية، المرحلة الأولى وهى أثناء سجن جان فالجو السجين "601" وبعد خروجه من السجن وبالتحديد حتى تقابل مع القس الذى غير حياته بعفوه عن "فالجو" وأنقذه من السجن، لينتقل إلى المرحلة الزمنية الثانية وقد مر بينها وبين المرحلة الأولى عشر سنوات والتى جمع فيهما "فالجو" ثروة طائلة جعلت منه صاحب مصنع كبير، المنصب الثانى أنه أصبح عمدة نفس البلدة التى يمثل فيها القانون "جافيير" والذى مازال يطارد السجين "601" الذى هو نفسه "فالجو"، فليس من المنطقى أن يجد الجمهور نفسه أمام هذه النقلة الزمنية دون إعطاء مبرر درامى منطقى لحدوث هذه القفزة الزمنية، مما جعل البعض يتخيل أن ما شاهدناه هو عبارة عن "فلاش باك" لحظات استرجاع للماضى، ومن غير المنطقى أن يصبح "فالجو" عمدة بلدة يكون فيها ممثل القانون هو شخص يبحث عنه لأنه يتخيل أنه مذنب من وجهة نظره التى يتخيل أنها وجهة نظر القانون، فقد أصبح "جافيير" يطارد عمدة بلدته والذى يشاهده بالصدفة.



موسيقى البؤساء تكرار يصيب بالملل

حاول طارق مهران تقديم تيمة موسيقية واحدة وتوزيعها بأكثر من أسلوب ليكون لموسيقى العرض وحدة واحدة تربطه موسيقيًا، ولكن للأسف الشديد أصبحت موسيقى العرض تكراراً مملاً وليس به أى تجديد، وحتى أصوات أنين وصرخات الشعب التى كانت تستخدم فى تبطين بعض المقطوعات الموسيقية واستخدمت كما هى فى العديد من المناطق أصبحت تمثل تكراراً هى الأخرى.



السينوغرافيا البطل الحقيقى للعرض

حقق ديكور العرض رؤية بصرية رائعة منذ الوهلة الأولى، فقد استطاع صبحى السيد تصوير الحارة الفقيرة بأسلوب رائع على فقد تعامل مع الإطار العام للحارة أنها حارة فرنسية ولكن لم تخلو هذه الحارة من التفاصيل البسيطة التى تجعلها أيضًا حارة مصرية وذلك لتحقيق فكرة طرح النص والذى ينادى بعمومية القضية فهى ليست فقط قضية فرنسية، ويتضح ذلك من خلال المزج بين استخدام الخشب والحديد كمواد لبناء كتل الديكور ، وأيضًا يتضح ذلك فى النوافذ الخشبية التى يدخل فيها بعض أعمال الأرابيسك وهى بالطبع تعطى الجو الشرقى للديكور، وبالطبع أكملت الإضاءة سينوغرافيا العرض بشكل رائع، وقامت جمالات عبده بتصميم ملابس العرض، وقد تميزت التصميمات بالتناسب مع جميع الشخصيات، وإن عابها بعض اختيارات التركيبات اللونية للشخوص.



أثبت الشباب أنفسهم

أثبت الشباب أنفسهم وقدراتهم التمثيلية التى أقنعت جميع مشاهدى العرض سواء من المتخصصين أم الجمهور العادى، فلم نشعر بحيوية وتدفق أحداث العرض المسرحى فعلا إلا بعد تدخل الشباب فى العرض وقد تميزوا جميعاً، ولكن لابد أن نتوقف عند هؤلاء الشباب لنعطى كلاً منهم حقه، أمانى البحطيطى: "فى دور إبونين ابنة صاحب الحانة"، والتى تمتلك حساً مرهفاً وطبقات صوتية رائعة، ولديها مصداقية فى أداء كل اللحظات، فهى ممثلة متمكنة من أدواتها.

نرمين زعزع: "فى دور فانتين، كوزيت"، استطاعت نرمين زعزع بقبولها وخبرتها أن تقوم بتجسيد الأم والابنة بعد ذلك، وإن كانت قد أجادت فى دور الأم بحسها المرهف واستطاعتها التعبير عن القهر والظلم الذى وقع عليها.

تامر الكاشف: "فى دور ماريوس"، ممثل عاشق للتفاصيل، فأفضل مايميزه فى أداء شخصية ماريوس اهتمامه بالتفاصيل الصغيرة والتى تجعل للشخصية رونقاً خاصاً.

محمد علام: " فى دور جافروش" استطاع محمد علام أن يلفت الأنظار إليه على الرغم من جمله البسيطة والقليلة، فهو ممثل يمتلك شخصية على خشبة المسرح.

وللأسف لم يكن الكبار على نفس قدرة الشباب فى تجسيد أدوارهم على الرغم من خبرتهم الطويلة ولكن دعونا نحلل الشخصيات التى قاموا بها لنرصد نقاط القصور.

جان فالجو: هى الشخصية المحورية وهى الشخصية التى تمثل البؤساء وكيف يعانون من الظلم والاضطهاد وكل ذلك بسبب قسوة العيش، يمر جان فالجو بثلاث مراحل سنية الأولى، وهو سجين وبعد الخروج من السجن، والمرحلة الثانية بعد مرور عشر سنوات من العمل والكد ليصبح صاحب مصنع وعمدة للبلدة، المرحلة الثالثة بعد مرور خمسة عشر عامًا وقريباً وهى الفترة التى أصبحت فيها كوزيت فتاة يافعة، وبالتالى كل هذه المراحل لابد أن تكون عاملا مؤثرًا على الشخصية وذلك ما لم يستطع كمال سليمان تحقيقه وذلك بخلاف الإيقاع البسيط الذى كان سمة دائمة فى حواراته.

جافيير: تنطبق المراحل الزمنية الثلاثة التى مر بها "فالجو"على "جافيير" أيضًا والتى لم يلاحظها أيضًا ولم يهتم بها "يحيى أحمد" الذى قام بتجسيد الشخصية، وقد عاب يحيى الأداء الانفعالى فى كثير من الأحيان والذى ظهر أنه غير طبيعى ومفتعل.

ظهرت ولاء فريد فى أدائها دور زوجة صاحب الحانة بشكل مقبول، وأيضًا أدى خالد النجدى شخصية صاحب الحانة بشكل كوميدى بسيط، وكون أحمد النحاس وعماد يوسف وهانى السيد ثلاثياً خفيف الظل، كما تميز مجموعة الثوار بأدائهم الصادق وعلى رأسهم طه خليفة، وليد صالح، محمد النبوى.

وكانت مفاجأة العرض الطفلتين منة الله حسين وسماح أحمد بأدائهما التلقائى الكوميدى.

الرؤية الإخراجية

على الرغم من الخطأ الذى وقع فيه هشام عطوة مخرج العرض بعدم مراعاته لإيقاع الفصل الأول الرتيب والذى تسبب فيه الممثلون وساعدهم حوار النص المباشر، إلا أن العرض فى مجمله يقول إن هناك مخرجاً يمتلك موهبة وراء العمل وخير دليل على ذلك مشاهد الثوار التى امتلأت بالحيوية والتدفق المسرحى، فهو مخرج شاب واعد أفضل ما يتميز به تلك الرؤية التحليلية للنصوص التى يتعامل معها، فهو مخرج يمتلك رؤيته، وقد حاول أن يسيطر على إيقاع الفصل الأول بجعل المشاهد أقرب إلى الومضات السريعة لجعل إيقاع الفصل سريعاً.



أحمد حمدى

القدرات التمثيلية اتسمت بالحيوية

● فى ديسمبر 1956 عرض المسرح القومى مسرحية من فصل واحد لشاب مجهول اسمه «ألفريد فرج» وكان عنوان المسرحية «صوت مصر» ولم تنجح المسرحية جماهيرياً ولم يستمر عرضها طويلاً إذ لم يشاهدها غير 129 مشاهداً.



موت فوضوى صدفة جروتسك العدالة والفوضى

ما قام به المخرج من اختصارات للنص جعله أكثر رشاقة

يقدم مسرح الشباب مسرحية "موت فوضوى صدفة" للكاتب المسرحى الإيطالى المعاصر "داريو فو" صاحب جائزة نوبل عام 1997من إخراج عادل حسان فى أول عمل مسرحى أشاهده له، وكانت مغامرة منه لأن هذا النص شأن مسرحيات داريو فو الأخرى، فهى ليست نصوصًا أدبية النزعة وإنما نصوص صنعت على خشبة المسرح وبين الناس، وترتبط بعصرها، وتنتمى إلى المسرح الشعبى بكرنفاليته وأقنعته وسخريته وما به من جروتسك ولعب. إنه مسرح يحتل فيه الممثل القوة الفعالة والمسئولة عن سحر المسرح الشعبى. لقد ابتعد داريو فو فى مسرحياته عن الرومانتيكية ببكائياتها الميلودرامية، وعن الواقعية الحرفية والمتشائمة، وعن العدمية لدى كتاب العبث وذهب إلى تقاليد المسرح الشعبى لأن هذا المسرح كما يقول "ليس متباكيًا"، متتبعًا فى ذلك خطى الكوميديا ديلارتى وبريخت وبيسكاتور وستريلا.

كتب داريو فو نصه "موت فوضوى صدفة" وعرض فى عام 1970معالجًا به حادثة واقعية حدثت قبل ذلك بعام فى مدينة ميلانو الإيطالية حيث انفجرت قنبلة داخل "البنك الوطنى الزراعى" فى عملية إرهابية أسفرت عن مقتل ستة عشر شخصًا وجرح ثمانية وثمانين. وقد قامت الشرطة بحملات اعتقال وسط النشطاء السياسيين اليساريين والمتعاطفين معهم. ولأن الشرطة فى مثل هذه الأحوال تريد أن تقدم للعدالة أى شخص قد تحوم حوله الشبهات لذا يتم إلقاء القبض على عامل سكة حديدية من سكان ميلانو، عضو فى جماعة إرهابية، وقد تم تعذيبه وانتزاع الاعترافات منه. وخلال عملية الاستجواب سقط العامل من النافذة فى الطابق الرابع فى مقر قيادة الشرطة وتحديدًا فى غرفة التحقيق، وقد أعلنت الشرطة رسميًا أن هذا العامل قد انتحر لشعوره بالذنب، لكن هذا الأمر لم يصدقه أحد. وبعد ذلك بعدة أيام تم اعتقال فوضوى سيء الطالع من مدينة روما مع عضوين آخرين من مجموعته فى كمين للشرطة، وتم اتهامهم رسميًا بعملية التفجير وبقوا فى السجن بعد ذلك لمدة أربع سنوات قبل تقديمهم إلى المحاكمة. إن ملابسات الانفجار واتهام الأبرياء لسد الخانات كما يقولون أدى إلى سعى النشطاء السياسيين والفنانين الرافضين للظلم والقهر والزج فى السجون بالأبرياء دون محاكمة وقتلهم أيضًا إلى مواجهة الأمر، وكشف الحقيقة كل بطريقته، ومن هؤلاء كان داريو فو ومسرحيته "موت فوضوى صدفة".

عالج داريو فو الحادثة وصاغها دراميًا معتمدًا على تقاليد المسرحية الشعبية الهزلية لذلك أطلق عليها هذا التشخيص النوعى "فارص جروتسك حول فارص مأساوى"؛ مستلهمًا فى صياغته تقاليد الكوميديا ديلارتى وتراث بيرانديللو فى المسرح داخل المسرح، وقد اعتمد فى مسرحيته على تأكيد التمسرح واللعب التشخيصى عن طريق استخدام التنكر. يقوم "الأبله" الشخصية الرئيسية فى العمل والذى سماه العرض بالفوضوى بالتنكر فى عدة شخصيات وهو أساسًا تم القبض عليه بتهمة انتحال الشخصيات المختلفة فهو تارة رجل القانون وتارة أخرى طبيب نفسى مشهور وتارة ثالثة قاض أتى من روما لإعادة التحقيق فى قضية الفوضوى الذى أُلقى به من النافذة أثناء التحقيق معه، وأخيرًا تنكر الذى فى شخصية قسيس يتعاون مع الشرطة وفوق ذلك يدعى الجنون، وقد أداه "أشرف فاروق" بمهارة كبيرة وليونة ويسر صوتيًا وحركيًا.

فى مقابل هذا يوجد رجال الشرطة والمحققون الذين يمثلهم رئيس الشرطة "سيد الفيومى" والمحقق ديلى "كمال عطية" والمفتش جوفانى "باتع خليل" والشرطيان مصطفى الدوكى ومحمد سمير إنهم جميعًا قدموا لنا نموذجًا لرجال الشرطة فى تصلبهم وسعيهم إلى إخفاء الحقائق وغرورهم اعتمادًا على ما يتمتعون به من سلطة وسطوة وهيمنة، ومحاولتهم الظهور بمظهر الأبرياء مما ارتكبوا من جرائم لكنهم لا يستطيعون، فهم يظهرون كمهرجين يتحركون كآلات ويسلكون سلوكيات قد لا تتناسب مع وظائفهم ومع الأدوار الطبيعية المنتظرة منهم لحفظ الأمن وتحقيق العدالة وتطبيق القانون بين أفراد المجتمع. لذلك يسعى الأبله إلى أن يحاصرهم بالحقيقة التى يفرون منها أو ينكرونها وهى مسئوليتهم عن جريمة قتل العامل والإلقاء به من النافذة.



مهارة الممثلين جاءت نتيجة وعيهم بالشخصيات

تنشأ الدراما وتتطور من خلال هذا التقابل بين الأبله المتحول دائمًا والذى يرتدى الأقنعة المختلفة ويتخلص منها بإتقان ويؤدى الأدوار المتباينة عن قصدية وتعمد من ناحية وبين الآلية والجمود المتمثلة فى الآخرين؛ فيتلاعب بهم كلاعب عرائس يحرك عرائسه فى الطريق الذى يريده لهم، وذلك كى يكشف لنا الحقيقة كاملة وتقوم "الصحفية" سمية الإمام بمساعدته فى أداء تلك المهمة.

لقد قام عادل حسان بإجراء عدة اختصارات فى النص الأصلى المترجم، وهذا الأمر فى الحقيقة لم يُخل بالمسرحية فهو أمر مقبول فالنص الأصلى طويل وملئ بالتفاصيل الكثيرة التى تختص بالواقع الإيطالى فى تلك الفترة ولا تؤثر على تطور الحدث تأثيرًا جوهريًا، وذلك لأن البنية الدرامية مفككة هزلية "فارص"، وبالتالى يمكن إزالة بعض الحشو الموجود بها لإبراز الخطوط الرئيسية وفقًا لرؤية المخرج، وما حذفه المخرج يتمثل فى الحديث المطول مثلاً عن الفوضوى ومغامرات الأبله الكثيرة وحذف البرولوج مع اختصار المقدمة. إن ما قام به المخرج لم يخل بالعمل الأصلى بل جعله أكثر رشاقة ويمكن تقديمه للجمهور فى زمن معقول هو الساعة تقريبًا، وهذا ساعد كثيرًا على عدم تسرب الملل لدى الجمهور وقدرة الممثلين على أداء العمل بحيوية.

وقد لفت نظرنا تغيير اسم الشخصية المحورية من "الأبله" إلى "الفوضوى"، ونتحفظ على هذا التغيير، إن "الأبله" يجعل مظهر هذه الشخصية مختلفًا تمامًا حيث الحمق وضعف العقل والبراءة التى تبدو على محياها، بينما صفة "الفوضوى" ستجعل هذه الشخصية محددة بالذكاء ولها موقفها السياسى المحدد لانتمائه إلى "الفوضوية" التى تقول بإلغاء السلطة الحكومية أى الدولة وتنظيم العلاقات الاجتماعية على الأسس الحرة الفردية.

إن أول ما يصادفنا فى العرض هو التشكيل السينوغرافى لقاعة المسرح والذى قام بصياغته "صبحى السيد" متوافقًا مع أسلوب العرض الذى يبعد بنا عن التفاصيل الواقعية ليدخل فى مجال التجريد والخطوط الهندسية الحادة والتى تغلب عليها الزوايا القائمة.. إن منطقة التمثيل تمثل غرفة التحقيق أو مكتب المفتش لا يوجد بها سوى مكتب وكرسى ملونين وحوائط الغرفة مفرغة ليظهر على الجانبين ممران تطل عليهما نوافذ مغلقة بالستائر البلاستيكية الملونة ويتسرب من خلفها الضوء. إنه مكان محكم الغلق لا يوجد إلا باب للدخول والخروج وسط المتفرجين ونافذة وحيدة مفتوحة فى صدارة عمق منطقة التمثيل، وهى النافذة التى سقط منها العامل البرىء إن المكان على الرغم من حدة زواياه وحوائطه إلا أن الألوان المتعددة للحوائط وللنوافذ ولملابس الممثلين حققت جوًا كرنفاليا احتفاليًا. هناك على الجدار الأيمن يوجد ثوب قسيس وفى أقصى اليسار يوجد ثوب كبير المفتشين وهما ما سوف يستخدمه الأبله فى العرض، ويساعدانه فى التنكر.

لقد ساعد تشكيل الفراغ المبدع لصبحى السيد وبهذه الكيفية المخرج والممثلين وحقق رؤية المخرج فوفر سهولة فى الحركة وجمالاً للتشكيل وكسرًا للواقعية القاتلة للعديد من عروضنا المسرحية وتتناسب بهجتها مع الطابع الهزلى المتحقق فى الدراما.

وقد أحسن عادل حسان صنعًا فى عدم المبالغة فى استخدام عنصر الغناء تلك المبالغة التى صارت تقليدًا متبعًا فى الغالبية العظمى من عروضنا المسرحية مما يسبب الترهل لتلك العروض، لكن هنا اقتصر الأمر على استخدام أغنيتين ترتبطان بتطور الدراما وتدخلان فى نسيج الدراما الداريو فوية. قدم يسرى حسان قصيدتيه اللتين لا تنتميان إلى الشعر الغنائى العاطفى الرومانتيكى لتكريس البكاء على الأطلال وإنما تنتميان إلى الشعر التهكمى الساخر والذى عن طريقه تنتقد الشخصية المسرحية نفسها نقدًا ذاتيًا مما يؤدى إلى كشف حقيقة القاضى وحقيقة العدل والتعذيب والفوضى وبيت الشرطة والتحقيق إلخ..

إن الأغنية الأولى يغنيها القاضى "الفوضوى" بطريقة أوبرالية ومبالغات صوتية متنوعة ليكشف فى تناقض شعرى جروتسكى حقيقة القاضى ومدى انحرافه عن وظيفته.

ونفس الأمر نجده فى الديالوج الغنائى الساخر الذى يمثل الأغنية الثانية فى العمل وإن كان ديالوجًا طويلاً كان فى حاجة إلى مزيد من التكثيف. وقد أداه الممثلون أشرف فاروق وكمال عطية وسيد الفيومى ببراعة وخفة ظل وكاريكاتورية بليغة.

وإذا كان داريو فو قد نادى بأن تكون عروضه المسرحية مسلية وممتعة كما نادى بذلك فى السابق برتولد بريخت فى الأورجانون، فإن العرض المسرحى "موت فوضوى صدفة" سعى نحو تحقيق هذا. اعتمد العرض بالدرجة الأولى على العنصر البشرى (الممثلين) لتأكيد خاصية اللعب والتمسرح، وقد أدى الممثلون الشخصيات المسرحية عن طريق عرضها وليس تجسيدها فالتوحد غير قائم بين الممثل والشخصية الدرامية، وإنما يعى الممثل شخصيته ويقدمها لنا لتستفزنا من ناحية ونرى كيف يتلاعب الممثل بشخصيته كما يتلاعب الطفل بدميته.

وقد نبعت مهارة الممثلين من فهمهم للشخصيات المسرحية وتطورها وبذلك وظفوا كل إمكاناتهم الجسدية والصوتية فتحول الحيز الضيق فى قاعة يوسف إدريس وهو حيز التمثيل إلى مكان رحب معنويًا ملئ بالحركة والحيوية فيه نضحك ونحزن ونتعاطف ونؤيد ونرفض ونغنى. إنها مشاركة ممتعة قدمها لنا فريق العمل دون استثناء وإن بدت سمية الإمام فى دور "الصحفية" أقل الممثلين طاقة وربما هذا يعود إلى إرهاقها فى تلك الليلة التى شاهدنا فيها العرض.



د. مصطفى يوسف منصور

● اللواء محمد شعراوى محافظ البحيرة، ود. أحمد نوار رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، وضعا ظهر أمس الأحد حجر أساس مسرح الجرن بقرية كوم الحاصل بالبحيرة.



• كانت مسرحية «حلاق بغداد» من أنجح مسرحيات ألفريد فرج، فقد بلغ متوسط عدد المشاهدين فى حفلة واحدة (325) مشاهداً، وكان ذلك يعتبر عدداً كبيرا فى تلك الأيام.

ستة عروض مسرحية تبشر:

المنايفة قادمون..!

فى شبين الكوم فى الفترة من 24 إلى 31 مارس الماضى شاهدت ستة عروض مسرحية فى إطار مسابقة اختيار العرض الممثل لجامعة المنوفية فى مهرجان الجامعات المسرحى.. ذهبت إلى شبين عندما دعانى إليها صديقى المخرج سامى طه ولم أكن أتصور أننى سأخوض تجربة ذات شأن؛ ولكننى "للحقيقة" التقيت هناك بحرارة تفتح العقول وتوثبها إلى الجديد، ونبض قلوب فتية شاغرة محبة ومقبلة على الحياة بقوة، مما جعلنى أهتف متسائلا: هل المنايفة قادمون؟!

وفى عجالة - للأسف - سأتناول العروض الست، ولكننى قبل ذلك أود الإشارة إلى عدة ملاحظات عامة منها على المستوى التنظيمى انقطاع فعاليات المهرجان لمدة يومين.. أجازة!؟.. وهذا خطأ لا يرتكبه مبتدئ!.. وعلى المستوى الفنى لاحظت - وبدهشة - أن غالبية ممثلى العروض يرتدون السواد ولم يكن هناك فى شبين أى مأتم!؟.. وبديهى - اللهم إلا فى عرض واحد فقط - أنه لم يكن هناك أى مبرر فنى لظهور ممثلين فى زى موحد ولون محايد هو الأسود!؟.. اللهم إلا قلة الإمكانيات أو كسل تصميم وتنفيذ الأزياء المناسبة، وهو الأمر الذى أفقد كثيرًا من سينوجرافيا العروض عناصر هامة للتميز والتفرد كانت تستحقها.

كذلك لاحظت أن جميع العروض قد قام بها معدون سواء المخرجون أو غيرهم بإعداد النصوص التى تم اختيارها للتنفيذ، وبديهى أن الإعداد قضية يعترف د. إبراهيم حمادة فى معجمه للمصطلحات الدرامية أنها دائما كانت مثار جدل لأنه ليس من السهل أن تؤدى إليه من نتائج حاسمة بالرغم من الاجتهاد المفترض فى استبقاء الشخصيات والفكرة واللغة والجو العام فى العمل الأصلى أو المصدر فى الشكل الجديد الجارى إعداده"..

وأنا أرى أن "الإعداد" هو "إعادة الصياغة من وسيط أدبى آخر إلى فنى المسرح" أما "الاستلهام" من فن المسرح فهو يعنى أخذ التيمة الأساسية وإعادة تحليلها أو عمل تنويعات عليها وهذا متفق عليه وهو عكس "الاجتراء على النصوص" أو "تدميرها" لأنه لا معنى أن تختار نصًا بإرادتك ثم تقوم بتشويهه أو تدميره ثم تنسبه بافتراء إلى مؤلفه مرة أخرى!؟.. وبديهى أيضا أن الإعداد مسألة تختلف تمامًا عن الدراماتورج. ويقول د. حمادة فى معجمه "إن المصطلح كان يعنى فى البداية تقنية التأليف المسرحى وتطور المفهوم وأصبح يعنى الكاتب المسرحى أو عضو المكتب الفنى الذى يقرأ النصوص ويضع خطة المحاضرات ويكتب المقالات ويقوم بالإعلان فى الصحف" وأتصور أن المتفق عليه الآن أن فن الدراماتورج هو "تكييف أو تأييف" النص وفقا لمقتضيات فن المخرج بدون أى مساس بالمصدر أو العدوان عليه.

كان لا بد من هذا الاستشهاد المطول حتى يفهم مخرجو التظاهرة المنوفية معنى "الأصل فى الشئ".. وبالرغم من اجتهاد الجميع فإن التوفيق فى الإعداد لم يحالف إلا المخرج مصطفى مراد فى إعداده لقصة تشارلز ديكنز "أوليفر تويست" وكذلك أيمن عبد الحميد فى إعداده لرباعيات صلاح جاهين..!؟.



(هبط الملاك)

فى اليوم الأول شاهدت عرض "هبط الملاك فى بابل ترانزيت" عن فريدريك دورينمات وإخراج أحمد عيسى لفرقة كلية التجارة وبالرغم من اجتهاد فريق العمل وخاصة المخرج فإننى لم ألتفت إلا إلى ممثل الدور الرئيسى فى العمل "عاقى الشحاذ" وهو أحمد وجيه، وإن كان هذا لا ينفى كما قلت اجتهاد مجموعة العمل - نحو ثلاثين عنصرا - التى تحركت فى مشهد بالغ الفقر باهت إلى درجة عدم معرفة أو حتى كتابة اسم من صمم الديكور فى البامفلت..!؟.

وفى اليوم الثانى ارتطمت بعرض كلية التربية المسمى "مكبث.. مكبثينا.. مكبثيكو" عن نص "مكبث" لوليم شكسبير ونص "الرجال لهم رءوس" لمحمود دياب ولم يحدد البامفلت من قام بكتابة نص العرض ولكنه أشار إلى أن إسماعيل شلش هو من قام بـ "رؤية درامية وإخراج"..

ولتعليق موجز أقول: إن نص العرض كان يحتاج إلى دراماتورج "محترف" وإن فريق العمل - وهو يحتاج بشدة إلى التدريب - يقول فى كلمة فى البامفلت تشى وتفصح بروح ومبادرة "العمل الأول" بما لها وما عليها، حيث يقول:"الهدف إلى الذين يهربون من الواقع المعاصر أو الذين يهربون من الأماكن المحرقة أو الذين يعيشون فى سلام فى نصف الكرة الأرضية فى نصف ساعة فقط فلتسمعوا تكتكة آلات الحرب الجهنمية تحت مقاعدنا.. وفى أسفل هجمات الشد والتوتر!!!؟".. ولكننى أود الإشارة مع ذلك إلى روح الجسارة - بالرغم من المبالغة التامة - التى تملكت عقول وقلوب فريق العمل وأرى أن مثل هذه العقول والقلوب بقليل من التدريب والتوجيه سيكون لها شأن على منصات المسارح فى المرات القادمة..



إعداد النصوص سمة أساسية فى المهرجان

غالبية ممثلى العروض يرتدون السواد وهى مسألة تدعو للدهشة



عروض مبشرة وحيوية شبابية

رباعيات جاهين

وفى اليوم والثالث شاهدت عرض كلية الهندسة "رباعيات حلم ضائع" عن صلاح جاهين من إعداد - وليس تأليف - وإخراج أيمن عبد الحميد الذى لفتنى تناوله السينوجرافى والإطار المادى لعرضه، وكذلك استيعابه - بشكل عام - للأبعاد المختلفة والدلالات المتعددة لرباعيات جاهين، ومحاولته - المستميتة- فى استحداث سياق درامى ينتظمها.. وهذا جهد طيب، وكذلك تدريبه لممثليه وقيادته لهم وكذلك موسيقى وألحان وغناء الفنان الموهوب أحمد اللولى الذى أعتبره اسمًا على مسمى وكذلك الموهبين: هالة السيد وإيناس حسان وعماد رزق ومجموعة العمل. (وفى اليوم الرابع شاهدت عرض كلية العلوم "أوليفر" إعداد وإخراج مصطفى مراد، الذى كان إعداده يرقى إلى مستوى التأليف بصرف النظر عن ميل - غير مستحب - إلى الميلودرامية .. وكان رسم المشهد الذى صممه عبد الرحمن الجمل موفقًا حيث كان الزى الأسود الموحد والمحايد مبررًا هنا حيث إن عالم النص منقسم بوضوح إلى أسود وأبيض، خير وشر، غنى وفقير، عدل وظلم، حب وكراهية.. إلخ

ثنائيات ذلك الكون الكلاسيكى القائم على قوائم ثابتة من اليقين الكامل..!؟.. وتنبثق من بين ثنايا نص العرض وجزئياته المادية ذات العلائق الجميلة والصحيحة ملامح الطرح الأخلاقى الذى يتسق مع المصدر الأصلى وهو "عالم الكون الكلاسيكى" وكان فريق العمل وحدة بارعة الجمال - ولا مفر من أن نحصى: دنيا صبرى وعفاف خطاب وهديل أحمد، وطه فليله وأحمد الجندى وأحمد درويش - تستحق جائزة الإبداع الجماعى بقيادة الموهوب الذى أنتظر منه الكثير: مصطفى مراد.

وفى اليوم الخامس شاهدت عرض كلية الآداب "كبار.. الغيلان" والذى قام بإعداده محمود عبد المعطى عن "الفتاة والحصان" لجيرار جيلاس من إخراج أحمد عباس "الموهوب" الذى ضاعت جهوده فى ثنايا متن نص عرض غير مناسب ومشوش إلى حد بعيد، حيث ابتعد عن المصدر وانشغل بالإحالة المباشرة إلى الراهن فى الواقع المنظور، كذلك لم يلعب الإطار المادى الذى رسمه "الموهوب" عبد الرحمن الجمل أية وظيفة معروفة للديكور المسرحى - حيث أقام "البار" الذى لم يستخدم - وارتدى الجميع السواد و "اجتهد" فى عمل رؤوس الأحصنة لخلق دلالة قد تناسب مسرح الطفل!؟ .. وكانت موسيقى أحمد أبو سعده: "بلبل يصدح فى ليل ليؤنس وحدته" .. ومع ذلك لفتنى من فريق التمثيل جهود كل من: محمود عبد المعطى، أحمد السبكى، سهام خالد، ياسمين دوابة، سمر أحمد، ونجفة السيد، وجميع "عيون" أحمد عباس الذى أؤكد أنه قادم فى العروض التالية.



(الليلة نحكى)

وفى اليوم الأخير شاهدت عرض كلية الحقوق "الليلة نحكى" تأليف مجدى الجلاد وإخراج المخضرم الموهوب يوسف النقيب الذى استطاع مع فريق عمله أن يقيم احتفالية شعبية حية وحد خلالها بين المنصة والصالة واستطاع مع السينوجرافى سعيد عبد المنعم أن يرسم إطارا ماديًا متعدد الوظائف والأغراض وإن غلبت الصنعة - ولا أقول الاصطناع - على الروح العامة وعلى التنفيذ خاصة فى اليد التى خرجت منها الخيوط لترتمى على شخوص العمل فى إشارة إلى تحولها إلى دمى وعرائس تحركها خيوط وأصابع خفية لتلك اليد التى تحيل إلى دلالات مختلفة فى الواقع الراهن وقد جعل المخرج شفيقة فى "قصة شفيقة ومتولى" ثلاث شقيقات متأثرا بالمؤلف متولى حامد فى "غنوة الليل والسكين" وإن سار خلف رؤية المؤلف الأصلى مجدى الجلاد الذى كان يسقط وبشكل مباشر على واقع الستينيات والسبعينيات وهو الأمر الذى جعل النص "تاريخيا" بشكل ما!؟.. وقد لفتنى غناء سمر حجازى على ألحان اللولى، وتمثيل: أمنية مختار ودعاء طارق وإسلام الشريف وشاهر شعبان.

وفى النهاية لا يفوتنى أن أنوه بالرعاة الذين أحاطونى بجميل الرعاية: عبد العزيز الهجع، منال سامى، أمل طه، وبشكل خاص "طارق" الذى لم يمل من صنع وتقديم الشاى المنوفى الأصل..!.. وقبل الكل أخى وصديقى الفنان والكاتب المبدع أحمد الصعيدى.



محمد زهدى

• الممثلة الشابة شريهان شرابى انضمت إلى فريق عمل مسرحية "ما أجملنا" التى يقدمها المخرج أحمد رجب، لمسرح الشباب خلال الموسم الصيفى.

• مسرحية «حلاق بغداد» هى من نوع الفودفيل أو الفارس الجميل.. فهى ليست تراجيديا بالقطع.. وهى ليست كوميديا بالمعنى المفهوم.



عروض الجمعيات الثقافية تتألق فى المهرجان المسرحى الحادى عشر بالإسماعيلية
ثمانية عروض تتنافس على جوائز المهرجان .. وتثبت أن ..

مسرح الهواة مازال بخير 1-2

فى المهرجان الحادى عشر لفرق الهواة بالجمعيات الثقافية ، الذى أقيم فى الإسماعيلية فى الفترة من 14إلى 19أبريل 2008، تنافست ثمانية عروض مسرحية ، وتألقت بعضها لتثبت أن مسرح الهواة مازال بخير ، ومازال قادرا على المنافسة ، ولقد شهدت السنوات العشرة الفائتة نشاطا ملحوظا للفرق المسرحية التى تعمل بمساندة الجمعيات الثقافية ، وكانت فكرة جيدة ، طرحها الناقد محمد السيد عيد ، قبل عشرة سنوات – وكان وقتها مديرا عاما للجمعيات الثقافية – على حسين مهران رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة – وقتها – الذى تحمس – بدوره – لتلك الفكرة ، فكرة أن يكون هناك مهرجان لعروض الهواة ، تشرف عليه وتسانده الهيئة العامة لقصور الثقافة ، من خلال إدارتها المعنية بأمر الجمعيات الثقافية ، دعما منها لمؤسسات المجتمع المدنى ، التى تعد – فى واقع الأمر – جزءا من نسيج المجتمع ، ومن ثم ينبغى تدعيمها من قبل الدولة ، لا أن تتنصل من دعمها ومساندتها ، بحجة الحفاظ على استقلاليتها !! ، ذلك الدعم البسيط الذى قدمته هيئة قصور الثقافة ، لتلك الجمعيات هو الذى ساهم فى استمرارية هذا النشاط الحيوى الهام ، الذى يجذب عددا هائلا من الشباب ، نحو تحقيق هوايتهم ، وحبهم للمسرح ، وبهذا الحماس ، الذى لمسناه – نحن المتعاملين مع هؤلاء الشباب – استطاع هذا النشاط أن يستمر ، وينمو بشكل طبيعى تماما ، بل ويتطور بطريقة تدعونا– جميعا– إلى مساندته ، ماديا ومعنويا ، حتى تتحقق الأهداف ، التى من ضمنها ، أن يكون هناك رافد جيد من روافد المسرح الحر ، الذى يحترم عقلية المشاهدين ، ويدفعهم إلى مواجهة واقعهم ، وإدراكه ، بشكل يساهم فى دفع عجلة التقدم ، وعجلة التنمية ، البشرية والثقافية ، إلى الأمام ، فى الوقت الذى نرى فيه كل الأشياء صارت تندفع بسرعة هائلة إلى الخلف ، فهل نحن مع التقدم إلى الأمام ، أم مع التقهقر إلى الخلف؟؟!

وسوف أتعرض لأهم عروض المهرجان فى مقالين يتناول الأول منهما عروض : يابهية وخبرينى من تأليف (نجيب سرور) ومن إخراج (محمد الملكى) والذى قدمته جمعية الخدمات ببورسعيد ، وعرض (شكلها باظت) من تأليف (عمر طاهر) ومن إخراج (دعاء طعيمة) والذى قدمته فرقة جراب بأكاديمية الفنون.

وفى المقال الثانى سوف أتناول عروض : "عرس زهران" من تأليف (محمد عبد الله) ومن إخراج (أحمد شحاتة) والذى قدمته فرقة رواد قصر ثقافة شبرا الخيمة. وعرض (حصاد الشك)عن نص مهاجر بريسبان لجورج شحادة ، والذى قدمته جمعية رابطة أبناء الدقهلية ، وعرض "العمة والعصاية" من تأليف (رجب سليم) ومن إخراج (خالد العيسوى) والذى قدمته الجمعية المصرية لهواة المسرح .

الصورة المسرحية فى عرض (يابهية وخبرينى)

(محمد الملكى) من المخرجين الذين يتميزون بالقدرة على تقديم صورة مسرحية، جامعة لمعظم العناصر الفنية التى تدعم أى عرض مسرحى، حيث إنه يوظفها توظيفا يعكس التناغم، والانسجام فيما بينها.. وأداء الممثل عنده ، لاينفصل عن عناصر الصورة المسرحية بقدر ما يتصل بها اتصالا ضروريا ، بمعنى أن حركة الممثل ترتبط بقطع الديكور الموجودة على خشبة المسرح ، فهناك علاقة بين تلك القطع المتناثرة ، وبين الممثل ، نراها مرة تجىء بصورة فردية ، ومرة أخرى – وهذا هو الأمر الغالب –تجىء بصورة جماعية .. والديكور المتحرك ، الذى يمتاز بمرونة شديدة أثناء توظيفه لاستجلاء الدلالات والرموز ، يعد عنصرا أصيلا يعكس رؤية المخرج ، وهو يفسر النص المسرحى، تلك القطع التى يتم توظيفها لتقدم أكثر من مشهد مسرحى متلاحق ، تعد سمة أصيلة ، تمتاز بها عروضه السابقة


مشهد من عرض « شكلها باظت»

(سواقى الدم 2007 قصاقيص بورسعيدية عن نص الدرافيل) 2006.. وهو فى عرضه الأخير (يابهية وخبرينى) 2008 يقدم عملا آخر يضاف إلى رصيد أعماله السابقة ، وإن أصابته بعض الشوائب التى سوف أشير إليها .. ولأن الطبيعة الملحمية فرضت نفسها عليه ، وهو يتعامل مع نص من النصوص المباشرة ، التى تعكس موقفا ورؤية سياسية ، أرادها نجيب سرور ، متعلقة بمصر (الرمز) وأرادها (الملكى) متعلقة بفلسطين ومصر فى الوقت نفسه ، لأن تلك الطبيعة أتت هكذا ، فإننا نلمس بعض المباشرة فى الصورة المسرحية التى قدمها العرض ، ومن ملامحها : الرسوم الثابتة التى وضعها على القطعتين الرئيسيتين ، أحداهما لوجه ضاحك ، والأخرى لوجه باك ، وهى الرسوم التى تشير إلى طبيعة المسرح بصورتيه (الكوميديا والتراجيديا) ، وأيضا لوحة نجمة داود السداسية ، وبقع الدم المتساقطة منها ، فى آخر مشاهد المسرحية ، وقطع الخيش المتدلية من سقف المسرح ، وبأشكال أقرب إلى أشكال خيال المآته الذى يستخدمه الفلاحون لحراسة الحقول من الطيور ، ومنعها من الاعتداء على المحصول . تلك العلامات المباشرة ، التى وظفها المخرج فى عرضه ربما أدت مباشرتها ، إلى تهافت الصورة المسرحية ، على الرغم من المسحة الملحمية التى أشرت إليها ، والمشهد الافتتاحى ، الذى يوضح العلاقة ، بل الصراع ، الذى يدور بين المخرج والمؤلف على خشبة المسرح ، تلك العلاقة المتوترة دائما ، يعد مشهدا غير منسجم مع الرؤية التى قدمها المخرج طوال العرض المسرحى ، للدرجة التى تشعر معها أن العرض محكوم بمنطقين متنافرين ، منطق تحكمه فكرة الارتجال ، ومنطق آخر – مختلف تماما – يحكمه العقل ، والحكمة ، وصولا إلى المعنى أو الرسالة ، رسالة العرض فى نصفه الأول ، لاعلاقة لها برسالته فى النصف الأخير ، لدرجة أنك تشعر أن الجزء الأخير ، وبمجرد دخول الممثلين لتقديم المواقف المسرحية ، يعد كافيا – وحده – لتقديم عرض مسرحى كامل .

إن الطبيعة الغنائية لهذا النص ، ولمعظم نصوص نجيب سرور ، تجعل المخرج – أى مخرج – يواجه صعوبات شديدة حين يضطلع بإخراج تلك النصوص، لأن الغنائية شىء والدرامية شىء آخر ، وذلك البوح الذاتى لايقدم فعلا دراميا تقليديا، تلك الصعوبة، واجهت مخرج هذا العرض حتما ، لكنه استطاع بما يملكه من رؤية ، وقدرة على توظيف الأدوات – كما أشرت إلى ذلك –أن يقدم عرضا مسرحيا متماسكا ، يعتمد على الأداء الجماعى لأعضاء فريقه ، أكثر مما يعتمد على الأداء الفردى ، وتلك الجماعية تعكس جدية فريقه المكون من مجموعة من الفتيات والفتيان ، على قدرة من اللياقة والحضور ، لقد نجح بهم فى تقديم بعض المشاهد ، المؤكدة ، لتفعيل عنصر الفرجة الذى هو أساس المسرح ، واعتمد فى تحقيق ذلك على بعض عناصر الفرجة الشعبية ،وعلى الرغم من أن النص لم يتح للممثل الفردى فرصة الظهور إلا أن بعض الممثلين استطاعوا إبراز مواهبهم ومنهم :محمد البسيونى وهايدى البيدق، أحمد يسرى وريهام متولى – سليمان رضوان ومجدى الشناوى، وفى النهاية لنا بعض الملاحظات نجملها فيما يلى:

الأغانى التى كتب كلماتها الشاعر (عمرو فوزى) جاءت ألحانها معتمدة على التطريب الذى هو ضد المسرح، وبخاصة إذا كان ملحميا.

استخدام مايك m f ليس فى صالح هواة المسرح الاعتماد عليه ، لأنه يؤثر على أدائهم التمثيلى ، ويضيع عليهم فرصة التعبير بشكل جيد ، واستخدامه فى هذا العرض أحدث ضجيجا كبيرا ، أفقد الممثل حيوية الأداء .

عبارة سينوجرافيا (ياسمين عبد القادر) التى كتبت على بامفليت العرض ، تكرس لمفهوم خاطئ مفاده أن السينوجرافيا تعنى الديكور ، بينما تعنى – فى واقع الأمر – الصورة المسرحية التى تتضافر فيها كافة عناصر العرض المسرحى ، التى أشرنا إليها آنفا ، وتعد عملا من أعمال المخرج المسرحى ، وليست عملا من أعمال مهندس الديكور ومصممه..

(شكلها باظت) عرض مسرحى يقدم واقعا مأساويا فى إطار من البهجة والمرح!!

ماشدنى إلى هذا العرض أنه قدم نقدا للواقع الذى يعيشه شباب هذا الجيل ، فى إطار من البهجة والمرح ، ليسهل علينا تلقى الرسالة التى تعكس سوداوية وعتامة ، تمس الجميع ، وليس هذا الجيل وحده ، وبدت أمامنا مخرجته (دعاء طعيمة) وكأنها تعمل بالمأثورة التى تقول : لقد قدم السم فى العسل !! وتلك النقطة تحسب لها فى تجربتها المسرحية الثانية ، وكانت قد قدمت من قبل تجربة أولى بعنوان : (ياما فى الجراب ياحاوى)،استخدمت فيها نفس الأسلوب ، الذى يعكس إحساسا بالبهجة ، رغم افتقادها ، لقد لعبت عناصر العرض المسرحى المتنوعة والمختلفة دورها ، فأصبحت وسيلة من الوسائل الناجحة فى جلب الجمهور إلى المسرح ، فالمسرح يعتمد على عنصر الفرجة أولا، ثم بعد ذلك تأتى الرسالة ، ودور المسرح الحى هو أن يعيد الجمهور من جديد ليشاهد حياته ، على خشبته ، بدون أن نهلك قدراته الإنسانية ، والنفسية ،ونجعله مطاردا ، لا يجد بصيصا من الضوء ، يسير على هداه، حتى لا يفقد بوصلة الوصول إلى عالم أكثر رحابة ، وأكثر بهجة من العالم الذى نعيش فيه .. صحيح أن العرض اعتمد على نص ، لايدخل فى إطار النصوص التقليدية ، التى تقدم حدثا يتطور ، وتنتج عنه أحداث أخرى فرعية ، ولا يعتمد– كذلك– على طرح العلاقات التى تنتج أفعالا ، وصراعا بالشكل المتعارف عليه ،إلا أنه – مع ذلك – استطاع الوصول إلينا ، ليس بسبب عبقرية كتابته ، ولكن بسبب بساطة الوسائل التى قدمها العرض ، وبسبب جدية فريق العمل الجماعى ، وموهبة عناصره التى لا شك فيها .. ولكن مثل تلك النصوص الفضفاضة، تضيع على الممثل فرصة إبراز مواهبه التمثيلية، إذا كانت موجودة أصلا.. والنص المكتوب الذى استند عليه العرض ، كتبه مجموعة من الشباب ، هم أعضاء ورشة عمل فرقة الجراب المسرحية التابعة لأكاديمية الفنون – كما جاء فى ورقة العرض المطبوعة – تلك الورشة اعتمدت على كتابين : الكتاب الأول هو (كابتن مصر، وشكلها باظت) لعمر طاهر ، والثانى هو (جزمة) من تأليف : باسم شرف . وبرغم الاعتماد على ما كتبة مؤلفين أثنين ، إلا أن البانفليت لم يشر إلا إلى اسم (عمر طاهر) باعتباره مؤلفا لنص العرض المسرحى !! ولا أعرف سبب حجب أسم المؤلف الآخر (باسم شرف) ، وبعيدا عن

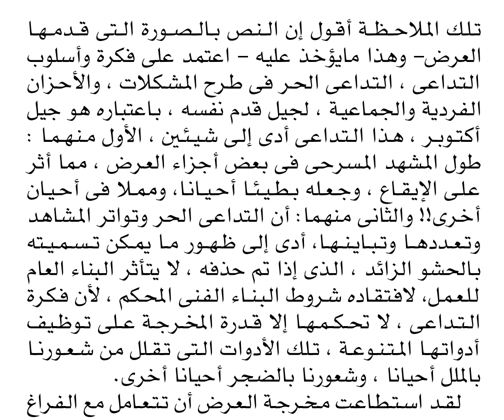



مشهد من عرض « يابهية وخبرينى»


• جامعة عين شمس تستعد لإقامة أول مهرجان مسرحى يضم عروض أقسام المسرح بكليات الآداب والنوعية ومعهد المسرح فى مصر خلال يوليو القادم.



• لم يهمل ألفريد فرج اللغة، فهو يعتبرها أحد المكونات الأساسية في نسيج الدراما فهى تساعد فى رسم الشخصيات وإضفاء الجو السحرى المطلوب على أحداث المسرحية.

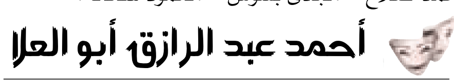


تلك الملاحظة أقول إن النص بالصورة التى قدمها العرض- وهذا مايؤخذ عليه - اعتمد على فكرة وأسلوب التداعى ، التداعى الحر فى طرح المشكلات ، والأحزان الفردية والجماعية ، لجيل قدم نفسه ، باعتباره هو جيل أكتوبر ، هذا التداعى أدى إلى شيئين ، الأول منهما : طول المشهد المسرحى فى بعض أجزاء العرض ، مما أثر على الإيقاع ، وجعله بطيئا أحيانا، ومملا فى أحيان أخرى!! والثانى منهما: أن التداعى الحر وتواتر المشاهد وتعددها وتباينها، أدى إلى ظهور ما يمكن تسميته بالحشو الزائد ، الذى إذا تم حذفه ، لا يتأثر البناء العام للعمل، لافتقاده شروط البناء الفنى المحكم ، لأن فكرة التداعى ، لا تحكمها إلا قدرة المخرجة على توظيف أدواتها المتنوعة ، تلك الأدوات التى تقلل من شعورنا بالملل أحيانا ، وشعورنا بالضجر أحيانا أخرى.

لقد استطاعت مخرجة العرض أن تتعامل مع الفراغ المسرحى ، اعتمادا على عناصر فنية بسيطة جدا ، لم تكلفها شيئا من الناحية المادية ، وبرغم ذلك بدت الصورة المسرحية أمام الجمهور جميلة وموحية ، وتعكس دلالات تتوافق ورسالة العرض المسرحى ، فنجدها تستخدم صفحات الجرائد ، التى حولتها إلى شرائح طولية تتدلى من سقف المسرح حتى خشبته ، شرائح متجاورة ، تحتوى بعض صفحاتها على صور وصفحات ملونة ، وصفحات أخرى من الأبيض والأسود ، تلك الشرائح لم توضع بشكل عشوائى ، ولكن وضعت بشكل فنى ، أضفى جمالا موحيا على جانبى خشبة المسرح ، وحتى العمق ، واستخدمت عددا من الكراسى العادية التى نراها فى المقاهى ، ولونتها باللون الأبيض ، واستخدمت ملابسا بيضاء نظيفة، طعمتها بمربعات صغيرة ملونة بألوان مبهجة من الأحمر والبرتقالى والأخضر ، فى الجزء الأيسر فقط ، ووضعت سلمين خشبيين فى عمق المسرح ، لفتهما بقماش أبيض - أيضا - وكان اللون ألأبيض ، مقصودا ، لأنه يعكس نقاء سريرة هؤلاء الشباب ، وبياض قلوبهم الخافقة ، بالحزن والألم ، والقهر ، وضياع الأمنيات ، وتهافت الأحلام .. وتلك الشرائح الطولية من أوراق الصحف ، تعطى دلالة ، أن كل مايحدث من حولنا ، وتشير إليه تلك الصفحات ، إنما الذى يدفع ثمنه هم هؤلاء الشباب والصبية والأطفال - أيضا - وتلك الرؤية التشكيلية التى صممها (محمد جابر) وهو شاب موهوب ، رأيت له أعمالا سابقة ، منها العرض المسرحى الذى عرض أثناء المهرجان القومى الثانى للمسرح ، وهو عرض (آنا كريستى) ، والعرض الذى قدمه خالد العيسوى بعنوان (العمة والعصاية) ، تلك الرؤية هى التى أضفت جمالا على سينوجرافيا العرض بشكل عام ، ولا تخلو الصورة المسرحية من الرموز والدلالات ، فتلك الأرجوحة المعلقة فى سقف خشبة المسرح ، والتى تظهر أمامنا فى عمقه ، تجلس عليها فتاة لم تتحرك طوال العرض المسرحى ، وحين يذهب إليها - فى نهاية العرض- واحد من الممثلين ، نكتشف أنها مجرد دمية لفتاة ترتدى ملابس ، ولها شعر مسترسل .. الأمر الذى يدفعنا إلى التساؤل : إلى ماذا تشير تلك الدمية؟، ربما تشير إلى اللامبالاة ، التى يواجهها هؤلاء الشباب وهم يعبرون عن مشاعرهم ، وعذاباتهم . المخرجة (دعاء طعيمة) تملك القدرة على رسم الحركة فوق خشبة المسرح بشكل جيد ، ويتجلى ذلك فى بعض الصور ، نذكر منها : مشهد تبادل الكراسى أثناء وقوف الممثل عليها ، بحيث نرى الواقف على الكرسى الأول ينتقل إلى الكرسى الفارغ أمامه ، مما يدفع بمن وراءه إلى الانتقال إلى الكرسى الذى أمامه ، وهكذا ، حركة بطيئة ، تعكس إحساسا بوطأة اللحظة ، وخطرها . ومشاهد استخدام السلم الخشبى باعتباره منصة ، وباعتباره مستوى أعلى ، يستخدمه الممثل ، كلما كانت هناك ضرورة لذلك ،ومشهد الفتاة الصغيرة المحاطة بهؤلاء الذين يمارسون عليها القمع والقهر ، فلا تملك إلا الصراخ فى وجوههم : (افتحوا لى الباب ده) فيبدو صراخها كإيقاع الطبل المتتالى ، الذى يحدث أثرا بالغا فى التلقى .

لقد جاء الحزن المغلف بالبهجة ، فى صور كثيرة جدا فى العرض المسرحى ، نذكر منها الاعتماد على أغنيات الطفل الجاهزة ، والمشهورة ، والسخرية من التراث الغنائى الذى يتغنى بأشياء ، بينما الواقع يعكس أشياء أخرى ، هذا فضلا عن اختلاط الجد بالهزل ، والسخرية المليئة بالمرارة . لقد قدم هذا العرض عددا من المواهب الفردية ، أذكر منهم : فادى يسرى ، وهو طفل فى العاشرة من عمره ، يعزف على آلة الكمان ، ويدق على الطبلة ، ويغنى ، ويمثل ، ويؤدى بجدية شديدة جدا ، موهبته لافتة ، وتستحق الإعجاب ، والثناء عليها . قادر على الأداء الجاد والكوميدى فى آن واحد. وشروق صلاح التى تغنى غناء فرديا بصوت عذب ، وتمثل - أيضا - بإحساس لافت ، وهناك مواهب فى الأداء التمثيلى برغم أن نص العرض لم يتح لتلك المواهب فرصة إظهار إمكانياتها ، ومنهم : أحمد زكريا - أحمد نسيم - محمد غزى - مروة حمدان - مايكل ناجى - أحمد صلاح -مجدى بسوس -محمود شحاتة.





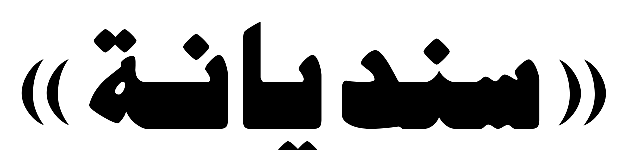
أحمد عبد الرازق أبو العلا

«يابهية وخبرينى» و«شكلها باظت» من أهم عروض المهرجان

مواهب لافتة تستحق الإعجاب والثناء على الأداء الجاد



زهيرة بن عمار فى عرض « سنديانة»



«سنديانة»

قصيدة شعر درامية

فى إطار المهرجان السابع للمسرح العربى شاركت «شركة سنديانة للمسرح بدعم من وزارة الثقافة والمحافظة على التراث فى تونس» مسرحية «سنديانة» نص وإخراج وسينوغرافيا .. بالإضافة إلى التمثيل للقديرة «زهيرة بن عمار»، أزياء «صالح بركة»، موسيقى «أركان بوجلابية» والعرض «مونودراما» تقوم ببطولتها المؤلفة المخرجة ، وتجسدها فيها عالما أسطوريا حالما بطلته «راضية» - تلك المرأة التى عملت أستاذة للغة العربية - لكنها تهجر مهنة التدريس بعد عشرين عاماً من العمل بهذه المهنة ذاقت فيها الأمرين، وتقرر أن تهجر العالم، وتأتى بمفردها إلى الفضاء الواسع الذى تناجى فيه القمر؛.. ذلك القمر الذى عشقته وتيمت جداً به، وتتملى وجهه حبا وعشقا وفى هذا الفضاء تجسد فى خيالها «أحدهم» الذى يتقدم منها، طالباً كشف هويتها والتعريف بشخصيتها، وعندما يطول الحديث بينهما - على مستوى مخيلة «راضية» بالطبع - عن الهوية والانتماء وقضايا الاختيار - تتكشف أمام ذلك المحقق - «راضى» حقائق كانت خافية عن فكره وخواطره بينما تعود «راضية» أثناء حديثها معه إلى ماضيها الذى يمر أمام عينيها كشريط سينمائى سيتلقاه المتفرج صوراً ذهنية تكاد تتجسد من حرارة أداء البطلة حيث تعود إلى بيتها العتيق الذى عاشت فيه ماضيها البعيد، وحيث يمتزج الماضى بالحاضر فى ان واحد، وفى ذلك البيت العتيق تهيم «راضية» بين جدرانه الخيالية، وتلملم ما تبقى من حكايات قديمة أوشك الزمان أن يقضى عليها، وتحدث نفسها فى الحاضر «ها أنا قد عدت هنا» هنا بيتها - ذلك البيت الذى عاشت فيه بين شقيقتها «الشيماء» و«ممولة» وعمتهم الشابة الثائرة وتتذكر «راضية» كيف أن «الشيماء» قد رحلت عن الدنيا فى ربيع عمرها .. تاركة على جدران غرفتها رسالة تطلب فيها العفو والغفران - مكتوبة بحبر من روح اليأس ورائحة الياسمين والعطور، وتتذكر راضية كيف رحلت الشقيقة الأخري «ممولة» - التى طالما حلمت وتعمقت فى البحث عن كواكب أخر فى الكون - بعيداً عن كوكبنا الأرض- أى تلك الكواكب التى يكون فيها الفكر أكثر غنى والبشر أكثر مؤانسة وتعايشاً، وتتذكر كيف رحلت تلك العمة الشابة الثائرة التى ما كفت ولا كانت تكف عن إحياء ذاكرة الكون، ولم تتوقف عن محاولة إحياء حضارات حية، وحضارات اندثرت ومحيت عن وجه الكون، ولم تتوقف أبداً عن محاولة إحياء وإعادة وإرجاع الزمن الماضى الذى يكاد أن ينقرض هو الآخر- كما كانت تردد العمة الشابة دائما وتستحضر راضية - «زهيرة بن عمار» فى الذاكرة - كل تلك الشخصيات لتحيا بيننا، وترسم لها إطاراً واضحا ومتقنا لكل إمرأة من النسوة الثلاث؛ أى الشقيقتين والعمة الشابة - بكل ملامحهن وسماتهن الخاصة، ومجسدة حكاية كل امرأة من النسوة الثلاث وحكاياتهن، حيث تنفجر قصة كل واحدة منهن الواحدة تلو الأخرى، وهى حكايات تحتشد بأوجاع عميقة وبآلام لا نهاية لها - تتبئ «لراضية» بأنها مقبلة على عالم مليئ بالوحشية والوحدة والخوف والضياع.

قد تكون هذه النهاية قائمة لكنها تستفز المتلقى وتدعوه للتساؤل وإعادة النظر والبحث عن حل للخروج من هذا الضياع - خاصة وأن رحلة «راضية» قد جاءت فى تفاصيل جمالية صغيرة ومنمنمات دقيقة - تتوالى فى إيقاع غنائى شعرى متمهل وكأننا ننصت ونشهد مرثية حزينة من الشعر الصافى صورة ولفظاً إذ تتحرك «راضية» فى ذلك الفضاء السحرى لتتحول من العنف والشراسة إلى الرقة والعذوبة - فى جو ما بين الحلم واليقظة.

ففى الخلفية شاشة بيضاء عريضة تبدو فيها البطلة فى بعض الأحيان «سلويت» تظهر بالتدريج وتختفى تدريجيا .. إذ تشدها أحيانا خلفية الشاشة العريضة الغامضة مما أثر على دينامية خطة الحركة التى بدت محدودة، وهو الأمر الذى قد يتوافق مع هذا العرض الذى يحتاج إلى ذلك التأمل التابع من الحركة المحسوبة، والذى قد يناسب التأملات والاستدعاءات الذاتية للبطلة - لكنه لم يتح لها الخروج من هذا الإطار وعالمه الخاص- إلى عالم أرحب وأوسع لتخرج من همها الخاص إلى هم الوطن - ذلك الوطن العربى المقهور مثلها ومثل تلك الشخصيات التى استدعتها من أعماق ذاكرتها، ولربما كانت هذه الصروة الصادمة التى قدمتها زهيرة بن عمار - نوعا من محاولة الخروج من حصار هذا القهر الذى جسدته تلك الجدران التى حبست نفسها فيها، والدعوة - على نطاق أوسع- للخروج من هذا الحصار..

وفى النهاية - فإن هذا العرض الجاد «سنديانة» يكشف لنا عن فنانة تونسية شاملة - أى فنانة مسرح خالصة .. كتابة، وإخراجا، وسينوغرافيا، وتمثيلاً، واستطاعت أن تصوغ عرضها بعين الفنانة الشاعرة، وبرؤية فنانة واعية بأوجاع واقعها وبأوجاع الإنسان فى الكون، وأوجاعه فى وطننا المحاصر المقهور، وفى شكل المونودراما، أى دراما الممثل الواحد، الصعبة فى كتابتها .. ممتزجة بشكل «مسرحية التذكر» - التى تستعيد فيها البطلة أحداثاً وقعت فى الماضى - على أن تشكل الأحداث أهم الأجزاء الدرامية التى يشاهدها المتفرج.

عبدالغنى داود

• الكاتب المسرحى إبراهيم الحسينى أعلن تنازله عن القيمة المالية لجائزة التأليف التى حصل عليها من مهرجان النوادى الأخير لفريق عمل مسرحية الغرباء.

● ألفريد فرج لم يستخدم اللغة العربية الفصحى ولم يستخدم اللهجة العامية.. ولم يزاوج بينهما وإنما اختار لمسرحيته موقفا وسطا بين الاثنتين.



أحلام ميتة وتدخلات على نص «حلم يوسف»

أحلام ميتة..

هل هو اسم العرض أم حقيقته!

فى بداية فعاليات لقاء شباب جامعة طنطا للفنون المسرحية؛ كان الموعد مع عرض مسرحى لكلية التربية من إخراج محمد رمضان؛ وهو مخرج له تاريخه مع مسرح جامعة طنطا منذ أن كان طالبا بها ؛ ثم بعد أن التحق بالمعهد العالى للفنون المسرحية؛ وكانت له بعض العروض الجيدة والتى اقتربت من الامتياز خاصة فى مراحله الأخيرة قبل أن ينهى دراسته بالجامعة ؛ وعلى هذا كنا نمنى النفس بعرض مسرحى جيد استنادا للخبرة والدراسة فى نفس الوقت.

ولكن لنترك هذه الكلمات ونذهب إلى ما قدم فعلا على خشبة المسرح؛ بداية نقول إن العرض كان يحمل اسم (أحلام ميتة) وهذه الأحلام الميتة ليست اسما لأى نص مسرحى ولكنه اسم جاء به المخرج ليبرر التدخلات الرهيبة التى قام بها على نص (حلم يوسف) للكاتب بهيج إسماعيل؛ وكتب أن هذه الأحلام الميتة عن إعداد لـ (حلم يوسف) ؛ ولست أفهم إلى الآن كيف يكون هناك إعداد مسرحى لنص مكتوب للمسرح فى الأساس؟؟ وطبيعى أن رمضان يعرف من خلال تجربته أو دراسته أن هذه التدخلات التى يقوم بها المخرج أو غيره على أى نص من النصوص المسرحية لها اسم آخر غير الإعداد

ولكن السؤال الأهم هل هذا التدخل أو هذا الإعداد الذى جعل العرض يقدم فى أقل من الساعة أتى بنتيجة جيدة؟

الحقيقة أن مخرج العرض ربما من خلال مشاهداته لبعض المهرجانات وأيضا بعض العروض التى تموج بها القاهرة تحت أسماء كيانات شتى ومتعددة الاتجاهات مع افتقارها للملامح ؛ رأى أن كل العروض تقريبا تبدأ باستعراض أو حركات ربما تكون راقصة أو تعبيرية أو ... إلخ ؛ فاستعان بمحمد جوهر مصمم الاستعراضات المحترف لكى يصمم له أولا هذه البداية ومن ثم بعض الحركات التعبيرية الأخرى فى العرض؛ وفعلا قدم محمد جوهر استعراضا مقبولا؛ ونال التصفيق من الجمهور ؛ ولكنه أى هذا الاستعراض ليس له داع وليس بينه وبين الدراما أو المشهد الذى يليه مباشرة أى رابط ؛ ولو كان العرض المسرحى قدم بدون هذه البداية ماكنا لنخسر شيئا ولكن ربما ستكون مدة العرض أقل من 45 دقيقة وربما هذا ينافى اللوائح الموضوعة فى هذا اللقاء! . يبدأ العرض بفاطمة التى تحب يوسف ونلقاهما، وهما يؤكدان الحب وأيضا خوف فاطمة من كلام العرافة التى جاءتها عند بئر الساقية، رغم أن محمد رمضان جعلهن ثلاثة عرافات لا عرافة واحدة مع عدم وجود ما يبرر أو وجود أى تناول جديد أو حتى استعان بهذه الأجساد الثلاثة لتشكل حالة من الحصار لهذه الفاطمة ؛ بحيث يأتيها صوت العرافة من كل الاتجاهات ؛ ولكن يبدو أنه كان عنده الكثير من الفتيات الراغبات فى التمثيل، ثم بعد هذا المشهد يأتى التجاوز الذى يأخذنا فى منحى آخر مغاير تماما للنص الأصلى وهذا لم يأت نتيجة إضافة كلمات أو حتى حذفها ولكنه جاء بهذه الحركات التعبيرية أو الراقصة أو سمها ما شئت ؛ فقد دخل فتى وفتاة يرقصان معا رقصة حب وختماها بالقبلة بالاحتضان لبعضهما البعض ؛ فى مشهد دل على الاتصال الجسدى بين يوسف وفاطمة !! ؛ ثم يدخل الشيخ إمام الذى نعرف عنه أنه من يرعى يوسف ؛ وأيضا يدخل عتمان لنعرف أنه الرجل القوى المسيطر الظالم ؛ ليشكو لإمام من عدم إنجابه للأولاد؛ فينصحه الشيخ إمام باللجوء للزواج؛ وفعلا يستحسن عتمان هذا الأمر ولكنه يختار فاطمة حبيبة يوسف ؛ جميل هذا ومتسق مع النص الأساسى برغم كل البتر الذى قام به ؛ وأيضا يخبر إمام عتمان أن فاطمة تحب يوسف ؛ ولكن عتمان هذا لا يقبل هذا الأمر ويخبرنا فى أقل من عشرين ثانية أنه ناقم على هذا اليوسف لأن أمه من قبل رفضته – أى عتمان – وفضلت عليه والد يوسف؛ ويخير عتمان الشيخ إمام بين أن يقتل كلا من فاطمة ويوسف أو أن يقوم عتمان بإخبارهما أن زواجهما من بعض مستحيل لأنهما أخوة من الرضاعة !! وهذا أيضا متسق مع النص الأصلى ولكنه جاء فى سياق ينسف مقولة المخرج التى وضعها فى بامفلت العرض فالمخرج يقول (فى ظل هذا التحالف الشيطانى بين رجل السلطة ورجل الدين ؛ فإن الأحلام لابد وأن تكون نهايتها إلى الموت) . نعم هذه هى كلماته وإن كان عثمان هنا هو هذه السلطة التى يقصدها فإن الشيخ إمام كما قدمه هو ليس رجل دين بل هو مزارع وصاحب أراض حتى وإن كان كما يكون فأين هذا التحالف؟ بل بالعكس هو صور أن ما قام به الشيخ إمام هو نتيجة للخوف على فاطمة ويوسف من القتل ولم يضع لا أطماعا ولا ثمنا لهذه الكلمات التى فرق بها بينهما ؛ المهم أن فاطمة تصدق ما قيل، وفى مشهد سريع مفاجئ قافز نرى أن عتمان وفاطمة تزوجا ، ويوسف مازال على قيد الحياة ونرى رغبة عتمان فى الولد ولكنه لا يأتى ؛ ومن ثم تأتى مناجاة فاطمة مع الواصل ؛ هو أيضا – أى رمضان – قد جعله ثلاثة من الواصلين؛ يبدو حتى يكون العدد مساويا للعرافات ؛وفى ظل وجود العلاقة الزوجية بين فاطمة وعتمان تصرخ فاطمة باسم يوسف وتذهب لملاقاته وهنا يبدأ صراع بين عتمان ويوسف ينهى به المخرج العرض فى إشارة تشير إلى أن عتمان سيقتل يوسف !! (طيب بذمتكم مش يبقى عنده شىء من الحق) ؟!!

المهم أن المخرج/ المعد قد تجاهل كل المدلولات التاريخية والإحالات لموضعات دينية وثقافات شعبية فى النص الأصلى مع أنه ردد الجزء الخاص بالرقم سبعة فى المراحل التى ستجتازها فاطمة وصولا إلى امتدادها /وليدها /حبيبها.

ونص حلم يوسف من النصوص المشهورة على مستوى الأقاليم والجامعات المصرية فلا يمكن أن يمر عام تقريبا إلا ويقدم أكثر من ثلاث مرات. ومن ثم فإنه معروف تماما لكل من يهتم أو حتى يشاهد المسرح

ولكن كيف نفذ محمد رمضان العرض ؟ أولا نتحدث عن الديكور الذى يحمل اسم سمير زيدان ؛ وسمير زيدان مصمم ديكور معروف وجيد بل وسبق وأن حصد الجائزة تلو الأخرى سواء على مستوى الجامعة أو الثقافة الجماهيرية أو عروض الشباب ولكنه يبدو أنه فى هذا العرض قد نفذ ما أراده المخرج فقط وما سمحت به ميزانية العرض فالديكور كان عبارة عن مستوى متدرج صاعد؛ يأخذ شكل القوس الصاعد من أسفل يسار المسرح إلى أعلى وسط المسرح ؛ وهو بهذا الشكل ويبدو أنه بناء على طلبات المخرج قد حصر منطقة التمثيل؛ وهذا شىء طبيعى فإن المعد قد حول الأمر إلى ثنائيات ومرات قليلة جدا هى التى ترى فيها أن هناك أكثر من شخصين على خشبة المسرح وجعل حركتهما دائما فى مقدمة المسرح وفى الوسط فى معظم الأحيان؛ أما هذا المستوى المتدرج فلم يستخدمه المخرج إلا لمرة أو لمرتين على أكثر الأحوال ,وفى هذا ما يؤكد أن وظيفته هو تحديد معنى تحجيم مكان الحدث بصرف النظر عن وجود دلالة أو وظيفة له؛ كما أن الملابس التى غلب عليها اللون الأبيض وأيضا أرضية المسرح البيضاء كانت تستلزم أن يكون هناك نظام جيد فى الإضاءة بحيث يشكل هذا الأبيض بشكل الألوان الإضائية الواقعة عليه طبقا للحالة النفسية أو الدرامية للحدث أو حتى للكلمات التى تقال أو لهذه الرقصات؛ ولكن المخرج فعلا بدأ العرض بهذا الشكل ولكنه تنازل عن هذا الأمر فيما بعد ويبدو أنه قرأ أوراق الغرفة رقم 8 لأمل دنقل وبما أن الاسم الذى اختاره هو «أحلام ميتة» فحافظ على هذا الأبيض إلا فيما ندر فجاء عتمان مثلا باللون الأسود، وفاطمة طبعا كانت بيضاء أما يوسف صاحب هذا الحلم المجهض فماذا كان يرتدى؟ كان يرتدى الأبيض والأسود؛ أما إذا كان الحديث عن الموسيقى المصاحبة للعرض فيبدو أن المخرج/المعد/ الذى اختار الموسيقى قد داهمه الوقت ولم يستعد جيدا لهذا الأمر فاستعان بأقرب اسطوانة أو شريط موسيقى من مكتبته الموسيقية والتى كانت على اختلاف تام مع العرض إلا فى المناطق الراقصة التعبيرية التى ربما يكون للمصمم رأى فيها أو هو من اختارها

وبالطبع لا بد أن يكون هناك حديث عن الشباب الذين قاموا بالتمثيل؛ وهم أحمد فى دور عتمان؛ وسعيد رمضان فى دور واصل؛ وشريف الفقى فى دور يوسف؛ ونسمة الشيخ فى دور فاطمة ؛ ومى شلبى فى دور عرافة، وأحمد الشورة فى دور الواصل، وأميرة عطا فى دور عرافة، ومحمد رأفت فى دور الواصل، ورويدا عبد العزيز فى دور عرافة، ومارية مصطفى فى دور الفتاة ؛ وخالد النجار فى دور إمام. لاحظ أن هذا الترتيب هو الترتيب الموجود فى بامفلت العرض وهو ترتيب لم يعتمد على أسبقية الظهور على خشبة المسرح (ولكنه ربما جاء ترتيبا نتيجة أمور أخرى ؛ المهم أن العرض لم يبرز جيدا إن كان هؤلاء الشباب يملكون الموهبة أم لا بشكل كاف وإن برزت نسمة الشيخ التى قامت بدور فاطمة مع أن دورها غلب عليه البكائية، أيضا خالد النجار الذى قام بدور إمام فهو الوحيد الذى فهم واستوعب دوره فى حدود هذا الإعداد، وقام به بالشكل الجيد .

ولكن عموما يبدو أن الأحلام كانت هى أحلام رمضان فى أن يقدم عملا مسرحيا يتواءم مع تجربته ودراساته وطموحه.

وأخيراً هى كلمة لمحمد رمضان «رب ضارة نافعة»؛ وربما فى الأعمال القادمة يحاول أن يقدم ما يتوافق مع خبرته المسرحية وأيضا مع ما يتعلمه داخل أروقة المعهد ولا يلتفت لبعض العروض التى تقدم فى القاهرة ويحاول أن يأخذ منها نموذجه، فالنموذج الأمثل موجود فعلا فى أساتذتك وعلى سبيل المثال لا الحصر من قامت الجامعة التى عملت معهما بتكريمهما بمبادرة منك ورغم كل ما قلت فأنا مازلت أرى فيك مخرجا جيدا وواعيا وربما تكون هذه التجربة هى المحرك الأول للتحقق الذاتى لا مجرد الانبهار بالمغايرة التى ربما يكون عليها البعض.



مجدى الحمزاوى

حركات راقصة تفتتح العروض تقليداً لمهرجانات القاهرة!



أحد المخرجين يتجاهل المدلولات التاريخية فى النص الأصلى



علينا ألا ننبهر بالمغايرة لنتعرف على ذواتنا



المخرج استعان بأقرب اسطوانة موسيقى وقعت تحت يديه

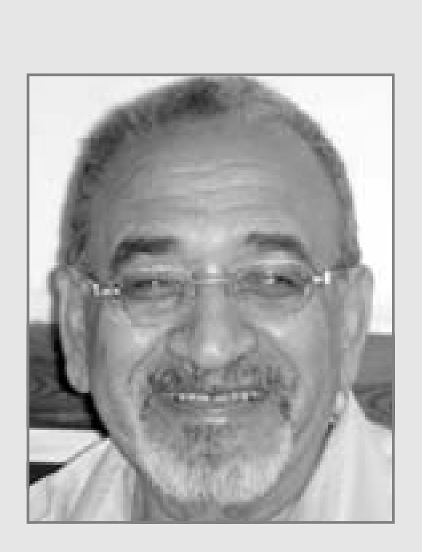
● الشاعر أحمد زيدان اعتذر عن عدم العمل فى مسرحية جديدة عن أعمال يوسف إدريس، يقدمها مسرح الغد من إخراج عمرو قابيل.



عصيدة العارفين



اللوحة للفنانة «وفيقة مصطفى»



رؤية لـ ..

رأفت الدويرى

هكذا تخطفنا شخوص كاتبنا رأفت الدويرى مرتدية قناع التاريخ، متسلحة بلغة ساخرة، نعم هى تقرظ عبر التكثيف اللفظى الذى يصل للهدف مباشرة، مستعينة بالدراويش، وما يستدعيه تاريخهم الشعبى، وما تحمله كلماتهم من ظلال تغنى عن تاريخ بأكمله.

إن «عصيدة العارفين» تشير بداية من عنوانها إلى السخرية التى لا تركن للمباشرة، بل تعلى من قيم الحق والعدل والجمال بوصفها الخيط الذى يمتد عليه جسر الفن لنقطف كقراء حكمة الوجود كثمرة ناضجة محملة «بالحلو» حينما تصفو مرارته عبر اللغة التى تقطر فناً.

• طلاب وطالبات معهد الفنون المسرحية المشاركون فى مسرحية "روميو وجولييت" أعلنوا عن قلقهم بسبب اقتراب موعد الامتحانات وعدم إعلان الموعد النهائى لافتتاح العرض.

• إن ألفريد فرج يتوسل بوسيلة مفتعلة.. لكى يجد مناسبة لعرض أحداث مسرحيته.. وهنا نرى أن ألفريد فرج المفكر.. المتشوق لمعرفة الحقيقة، يتفوق على ألفريد الفنان المسرحى.



المنظر:
(تدور أحداث هذه الحضرة المسرحية فى ساحة "تكية" دراويش أو مجاذيب أيام المماليك. المدخل الخارجى "للتكية" دائرى تظلله "تندة" خشبية أطرافها مرفوعة على أعمدة خشبية ، فضلاً عن عمود أوسط ضخم يمثل مركز حلقة الحضرة. أرضية المدخل الخارجى مفروشة بحصر قديمة متهرئة تقريباً).
(حول العمود الأوسط –مركز حلقة الحضرة يتحلق المجاذيب بمرقعاتهم أو خرقهم الملونة وقد تهرأت لتكشف عرى لباسها أكثر مما تكسيه)
كبير المجاذيب :
يقف أمام العمود الأوسط يقود المجاذيب فى حلقة الذكر و ...
المجاذيب :حول كبيرهم يلفون دوراناً وقفزاً ورقصاً ويذكرون خلفه بأنفاس متصاعدة)
كبيرهم :
(ينشد) لاإله إلا الله.
المجاذيب :
(خلفه ينشدون ويذكرون) الله ! الله! الله !
كبيرهم :
الله باق
المجاذيب :
باق- باق –باق
كبيرهم :
الله حى
المجاذيب :
حى –حى - حى
كبيرهم :
الله لكل جبار عنيد .. مذل
المجاذيب :
مذل –مذل –مذل
كبيرهم :
مذل لكل سلطان قهار
المجاذيب :
قهار –قهار –قهار
(وتتصاعد الأنفاس اللاهثة من جانبى المسرح يظهر مجذوب ومجذوبة غامضين وهما يتطوحان ويذكران فى وجد وعشق صوفى)
مجذوب غامض :
(يذكر فى وجد وعشق صوفى) من أحب أنس .
مجذوبة غامضة :
(تذكر فى وجد وعشق صوفى) ومن أنس طرب .
المجاذيب :
(بأنفاس لاهثة يستمرون فى الذكر كبطانة صوتية لإنشاد المجذوبين الغامضين)
الله ! الله ! الله!
المجذوب الغامض :
ومن طرب اشتاق .
المجذوبة الغامضة :
ومن اشتاق وله .
المجاذيب :
الله! الله! الله!
المجذوب الغامض :
ومن وله خدم.
المجذوبة الغامضة :
ومن خدم وصل .
المجاذيب :
الله! الله! الله!
ا**(المجذوبان يلتقيان وسط المسرح .. مقدمة المسرح)**
المجذوب الأول :
(يحتضن يدى المجذوبة الغامضة بينما ينشد فى شوق واضح) ومن وصل اتصل
المجذوبة الغامضة :
(بنفس الشوق تهمس له) ومن اتصل عرف .
المجاذيب :
الله –الله –الله
المجذوب الغامض :
(هامساً للمجذوبة الغامضة) سمرة
المجذوبة الغامضة :
(هامسة ترد) لاسمر
المجاذيب :
(فى ذرو الانهاك تنهار جسداهما النحيفين متكورين وقد التفت أذرعهما حول جسديهما ضاغطة على معديتهما لإسكات جوعها النابح بينما يرددين بأنفاس لاهثة ضعيفة)
الله –الله –الله
الأسمر :
(وقد ساد الصمت خلفه هو والسمرة – بسرعة يجذب السمرة جانباً وخوفاً من إنكشاف أمرهما – فيرفع صوته منشداً بصوت عال) ومن قرب لم يرقد .
السمرة :
(تسايره بصوت عال) وتسورت عليه بوارق الأحزان .
الأسمر :
(يواصل منشداً) وأحزان الأشواق **(ثم يقرب فمه من أذن السمرة هامساً)** سمرة
السمرة :
(ترد هامسة) لاسمر
المجاذيب (على الأرض يتلوون جوعاً بينما يعوون بأنفاس منهكة) جوعى يا كبيرنا
كبيرهم :
جوعى لله
الأسمر :
(هامساً) سمرة – لماذا أنت مجذوبة ؟
السمرة :
(هامسة بحذر) عسكر المماليك
الأسمر :
(هامساً) يطاردونك .. ككلاب الحراسة

المجاذيب :
(يتلوون وبضعف يعوون) فى البطون كلاب مسعورة تعوى يا كبيرنا
السمرة :
(هامسة) الكلاب المسعورة تطاردك أنت لا أنا
الأسمر :
(هامساً) لهذا أنا مجذوب كما ترين يا مجذوبة
السمرة :
إنهم يطاردونك ياالاسمر منذ علقت فهلوان المحروسة على عمود .
الأسمر :
(هامساً يضحك) بالمقلوب علقته
السمرة :
وحاولت تحريض جموع الجوعى على الصمود أمام هجمة عسكر سلطانهم الفهلوان
الأسمر :
(هامساً) وهكذا تمكنت من الهرب .
السمرة :
(تكمل هامسة) تمكنت من الهرب فى زحمة الجموع المبهورة ببطولتك .
الأسمر :
(هامساً وبإصرار) يوماً ما سأعلق سلطانهم الفهلوان ما بين السماء والأرض .
السمرة :
(بقلق تهمس) أخشى أن ينكشف أمرك ياالاسمر كمجذوب .
المجاذيب :
(فى الخلفية على أرض حلقة الحضرة. أجسادهم هامدة كخرق ملقاة بلا حراك بينما يغمغمون بأصوات جافة الواحد بعد الآخر) .
- حلوقنا تحترق .
- بلاط فرن والع بلا نار
- عطاشى حتى الجفاف ياكبيرنا
كبيرهم :
عطاشى لله يا أولادى
الأسمر :
(هامساً) سمرة – لباس المجذوبة المرقع يخفى جمالك المصرى الأصيل
السمرة :
(هامسة) كان لابد من التخفى كمجذوبة لأختفى
الأسمر :
عن عيون البصاصين .
السمرة :
وفى خفاء التخفى ظللت أبحث عنك لأحذرك من...
المجاذيب :
حتى خرق فقرنا لله قد تخرقت حتى أصبحنا كالعرايا .
كبيرهم :
عرايا لله
المجاذيب :
عرايا ملط ياكبيرنا
كبيرهم :
أولادى الفقراء لله فلنأتزر بمآزر الخشوع لله – ولنرتد رداء الورع ولنتعمم بعمامات التوكل على الله
(هنا يظهرعسكرى من عساكر المماليك يعبر الساحة بخطوات بطيئة متلصصة تدعو للريبة والقلق)
الأسمر :
(بقلق واضح يبتعد عن السمرة بمجرد رؤيته للعسكرى إلى مكان آخر بينما يتطوح منشداً كمجذوب) الدنيا حلم والآخرة يقظة والموت يتوسطهما .
السمره :
(تسايره وكمجذوبة تتطوح وتنشد) الدنيا عقوبة ذنب. اشتر نفسك ببعض الدنيا فالدنيا والدة الموت.
العسكرى :
(وقد اطمأن لاستتباب الأمن فى " التكية " يواصل طريقه للخروج)
الأسمر :



اللوحة للفنان «كمال شلتوت»

(وقد اطمأن لاختفاء العسكرى يعود إلى حيث كان يقف مع السمرة وهامساً ينادى) سمرة
السمرة :
(تعود متسللة إلى حيث الأسمر وتهمس له) لاسمر وجودك هنا خطر عليك .
الأسمر :
(هامساً) بل وجودك هنا أخطرعليك – فلتعودى إلى بيتك .
السمرة :
اطمئن ياالاسمر.. لقد ظللت أراوغ البصاصين حتى تمكنت من الهرب من بيتنا لأختبئ فى "تكية" للمجذوبات .
الأسمر :
(هامساً) وماذا لو استجوبوا والديك ؟
السمرة :
سيتعللان بسفرى فجأة لخالة لى تحتضر من الجوع فى الصعيد .
المجاذيب :
(فى ذروة المعاناة) ياكبيرنا نحن عطشى .. جوعى.
كبيرهم :
أولادى الفقراء لله والأغنياء بالله. أولادى العرايا لله ،الكسايا بالله ، أولادى العطشى لله المرتوون بالله ،أولادى الجوعى لله ، الشبعى بالله .. اسمعونى جيداً ، المجاعة عمت البلاد، المجاعة شطحت ونطحت حتى طالت الأعتاب السلطانية ولهذا لم يعد قصر السلطان يجرى على " تكايا " الفقراء لله ماكان يجريه علينا من مأكول ومشروب وملبوس .
المجاذيب :
(الواحد بعدالآخر) – لقد قترعلينا السلطان ياكبيرنا فلتدع الله لينزل علينا مائدة من السماء .
كبيرهم :
ونعم بالله . الله قادر على كل شئ وبمشيئته وقدرته تعالى سنطبخ بأنفسنا لأنفسنا طاجناً من العصيدة .
المجاذيب :
(بلهفة يهرعون للخارج زحفاً على أربع)
لاسمر :
(بحب وشوق لسمرة هامساً ينشد) ليل الحبيب مع الحبيب نهار .
سمرة :
(تبادله نفس الحب هامسة تنشد) أيام الوصال قصار .
المجاذيب :
(يعودون مهرولين يحمل كل منهم . طاجناً من الفخار ومغرفة فخارية كبيرة. ويتخذون وضع استعداد لطبخ العصيدة ويقولون الواحد بعد الآخر)
- ياكبيرنا إلينا بمقادير
- وطريقة طبخ العصيدة
كبيرهم :
أعدوا طاجن التواضع
المجاذيب :
(الواحد بعد الآخر يرددون)
جاهزون ياكبيرنا
مع كل واحد منا طاجن فخار
من طين النيل مصنوع
ومحروق
كبيرهم :
عال عال يا أولادى إذن ضعوا فى الطاجن نصف رطل من تمر الطاعات
المجاذيب :
(بدهشة واستنكار يصرخون) تمر الطاعات ؟!
كبيرهم :
وأخرجوا من تمر الطاعات نوى العجب
واحد من المجاذيب :
(بغيظ مكتوم يغمغم) عجب أمر عصيدتك ياكبيرنا .
كبيرهم :
هكذا تطبخ عصيدة العارفين
المجاذيب :
(بخيبة أمل) عصيدة العارفين؟!
آخر من المجاذيب :
(ساخراً بمرارة يغمغم) ياكبيرنا معدتى العاوية وأمعائى الخاوية تفضل عصيدة لغير العارفين طباخ العارفين الجائعين
كبيرهم :
أولادى الفقراء لله تكفينا لقمة من رضى الله
المجاذيب :
(بصوت خائب) ونعم بالله
لاسمر :
(جانباً يهمس لسمرة بحب صوفى) سمرة أنيسى .. بغيتى .. مرادى
السمرة :
(بنفس الحب هامسة) لاسمر .. سرورى .. منيتى .. عمادى
كبيرهم :
(يستطرد برضى) أولادى الفقراء لله –تكفينا لقمة نلقمها فى فم يوحد بالله
المجاذيب : لاإله إلا الله
لاسمر :
(هامساً يواصل) مناتى من به همت ، قوت الروح إن مت
السمرة :
يا قرة العين متى نجد وصلاً بلا أين ؟!
كبير المجاذيب :
والآن ياأولادى الفقراء لله فلنعد إلى طاجن التواضع
المجاذيب :
(الواحد بعد الآخر يرددون)
هاهو أمامنا
طاجن التواضع وبداخله نصف رطل
من تمر الطاعات
المخلى من نوى العجب
كبيرهم :
والآن ضعوا فى الطاجن عيارين من دقيق العبودية .
المجاذيب :
(بسخرية مريرة) دقيق العبودية ؟!

• شريف عبد اللطيف مدير المسرح القومى أجرى هذا الأسبوع عدة اتصالات بالفنان حسين فهمى لمحاولة إقناعه بالموافقة على إعادة تقديم مسرحية "ذكى فى الوزارة".



• أراد ألفريد فرج أن يصنع من سليمان الحلبى بطلاً تراجيديا بالتأكيد على نقطة ضعفه فهو كما يؤكد سعد أحد رفاقه من الأزهر.. مصاب بداء التعاظم.. لا يقتل أقل من كليبر ولا يشتم أقل من الشرقاوى.



اللوحة للفنان «فاروق وجدى»

ثالث من المجاذيب :
(يكمل ساخراً) ما أوفر دقيق العبودية فى مصر المحروسة .
كبيرهم :
ثم أضيفوا عياراً ونصفاً من زعفران الرضا
المجاذيب :
(باستسلام) الرضى والحمد و...
كبيرهم :
(مقاطعاً يكمل) ثم ثلاث ملاعق من سمن النية
المجاذيب :
(باستنكار) سمن النية
رابع من المجاذيب :
(ساخراً بمرارة) معذرة ياكبيرنا السمن ثقيل على معدتى
كبيرهم :
إذن فليكن زيت النية يا أولادى ، ثم صبوا على الخليط قدراً من ماء الصفاء
المجاذيب :
ماء الصفاء!!!
خامس من المجاذيب :
(ساخراً بمرارة) فليكن ماء الصفاء ولا الحاجة لماء النيل .
كبيرهم : والآن ضعوا طاجن التواضع وبداخله الخليط على فرن ناره الشوق المتقد بحطب التوفيق .
الأسمر :
(هامساً لسمرة) نارى مع المحبوب أنوار
السمرة :
(هامسة بنفس المشاعر) بقربك لن تنطفئ نيران قلبى
لاسمر :
(هامساً) الوصل زادنى لهيباً
كبير المجاذيب :
أولادى الجوعى لله لاتتسوا أن تحركوا الخليط فى طاجن التواضع بمغرفة الحمد
المجاذيب :
(وقد اندمجوا فى لعبة الوهم أو لعلهم يعيشون الوهم بالفعل فيحركون المغارف الفخارية داخل الطواجن الفخارية الفارغة)
واحد من المجاذيب :
(بينما يحرك مغرفته داخل طاجنه بحماس واضح وهو يقول ساخراً بمرارة) ياطباخى العصيدة دمعى عليكم كاللبن .
آخر :
(بينما يحرك بحماس واضح مغرفته داخل طاجنه يكمل ساخراً) والقلب منى مقلى بالهجر كالقلقاس .
لاسمر :
(جانباً يواصل هامساً لسمرة) الحب نار على قلبى مضرمة
السمرة
(تبادله هامسة) النار لم تبلغ من نار الحب عشر معشار
كبير المجاذيب :
والآن يا أولادى الجوعى لله و قد نضجت العصيدة فليصب كل عصيدته فى طبق الشكر ، ثم كلوا يا أولادى بالهناء و الشفاء، فأكلها دائم.
المجاذيب :
(يغرفون بمغارفهم من طواجنهم و قد رفعوا عيونهم للسماء و هم يتمتمون همساً) اللهم أعوذ بك من بطن لا شبع **(ثم يخرجون مغارفهم و قد امتلأت و يلقونها دفعة واحدة فى أفواههم ، و بشراهة واضحة يلتهمون عصيدتهم الوهمية)**
كبيرهم :
(محذرا) أولادى الجوعى لله ثلاث لقيمات من عصيدة العارفين كافية للشفاء من الجوع و.
أحد المجاذيب :
(يغمغم وفمه ممتلئ بالعصيدة) للمؤمن معدة واحدة
الثانى :
(وقد أتخم حتى الرغبة فى التقيؤ يغمغم) وللكافر سبع معدات
كبيرهم :
أولادى العارفين فلتعرفوا أن عصيدة العارفين فيها شفاء لكل الذنوب
الاسمر :
(جانبا يواصل هامسا لسمرة) غرامى فى الهوى قد باح
السمرة :
(ترد هامسة) و فجرى بعد ليلى لاح .
الأسمر :
وصرت للوجود مصباح
كبير المجاذيب :
والآن يا أولادى الشبعى بالله جاء دور ...
المجاذيب :
(يقاطعونه بصوت جماعى واحد) الحلو يا كبيرنا و ليكن فالوذج
أحدهم :
(يكمل سافرا) حتى لو كان فالوذج العارفين
كبيرهم :
أعدكم يا أولادى بطبق فالوذج العارفين ولكن بعد حضرة لذكر الله . مائدة الروح أولاً يا أولادى
المجاذيب :
(بسرعة يتخلصون من أدوات الطبخ ويتحلقون حول كبيرهم)
كبيرهم :
(قد اتخذ مكانه امام عمود الوسط مركز الحضرة ثم ينشد) اللهم الطف بنا فيما جرت به المقادير
المجاذيب :
(يذكرون) يا لطيف.. يا لطيف.. يا لطيف
كبيرهم :
(يواصل الإنشاد) يا لطيف يا من لك فى كل بلوى نصير .
المجاذيب :
يا لطيف .. يا لطيف
كبيرهم :
(منشدا) و كفى بالله وليا وكفى بالله نصيراً
المجاذيب :
يا نصير.. يا نصير.. يا نصير **(ويستمرون كخلفية أو بطانة)**
السمرة :
(باستنكار تهمس للأسمر) أتتوقع المناصرة والعون من هؤلاء المجاذيب؟
الأسمر :
(هامسا) هؤلاء المجاذيب ...
السمرة :
(تقاطعه هامسة) إنهم أكلة رقصة
الأسمر :
(يرد هامساً) هؤلاء الأكلة الرقصة يقيم لهم السلاطين التكايا والخوانق ليأمنوا شرهم
السمرة :
(هامسة ترد) لقد أمنوا شرهم بسد حلاقيمهم بالمأكل والمشرب من الجرايات السلطانية.
الأسمر :
(هامساً يرد) المجاعة شطحت ونطحت حتى طالت مجاذيب التكايا والخوانق وكما ترين المجاذيب أصبحوا يقتاتون على عصيدة العارفين الوهمية
السمرة :
(ساخرة همساً) والحلو فالوذج
الأسمر :
(يكمل ساخراً بهمس) فالوذج العارفين وهذه مأكولات لاتسمن ولاتغنى من جوع
المجاذيب :
(يرتفع ذكرهم) يانصير .. يانصير .. يانصير
السمرة :
(هامسة) أنت تنوى استغلال مجاعة العارفين الجوعى
الأسمر :
(يرد هامساً) ضد سلطان الظالمين
السمرة :
(هامسة) ومثلما استخدمهم السلطان فى "تنويم" الخلق لسابع نومة
الأسمر :
(هامساً) سأستخدمهم فى "إيقاظ" الخلق من سابع نومة
المجاذيب :
(يرتفع ذكرهم) يانصير .. يانصير .. يانصير
السمرة :
(هامسة) المجاذيب أنفسهم كما ترى وتسمع نيام.. نيام فى سابع نومة
الأسمر :
(هامساً) سأوقظهم من سابع نومة وخير نصير لى كلاب بطونهم النابحة
المجاذيب :
يانصير .. يانصير
الأسمر :
(يكمل هامساً) سأثير فى قلوبهم نخوة الرفض وإرادة الثورة ضد السلطان وضد نظام المماليك كله
المجاذيب :
يانصير .. يانصير .. يانصير
عسكرى آخر:
(يظهر كالعسكرى الأول يعبر الساحة أمام التكية بخطوات بطيئة متلصصة)
الأسمر:
(وقد رأى العسكرى المتلصص مما يثير قلقه وريبته بسرعة يتقمص دوره كمجذوب فيتطوح شمالاً ويميناً وينشد كصوفى بصوت مرتفع) مجدافى شوق مجدول **(ثم يهمس لسمرة قبل أن يتركها)** إلى أين ياسمرة؟
السمرة :
(بدورها وقد رأت العسكرى بسرعة تتقمص دورها كمجذوبة فتتطوح بينما تنشد بصوت مرتفع) طريقى موج موصول **(وترد هامسة للأسمر)** سأعود إلى "تكية" المجذوبات .
المجاذيب :
يانصير .. يانصير .. يانصير
الأسمر :
(يواصل الإنشاد) لن أكسر الأرغول
السمرة :
(تكمل منشدة) لن أكف عن أن أقول **(تهمس للأسمر)** سأحاول مع المجذوبات لإيقاظهن من سابع نومة .
العسكرى :
(يتابع المجذوبين محاولاً التنصت لما يقولان)
الأسمر :
(يبالغ فى تطوحه ثم يصرخ منشداً) لن أكف عن أن أقول
السمرة :
(تتطوح وتصرخ منشدة) وأقول.. وأقول
الأسمر :
وأقول
العسكرى:
(بشك واضح يحول الاتجاه نحو الأسمر ويسأله بريبة واضحة) ماذا تنوى أن تقول يامبروك أنت والمبروكة ؟
الأسمر والسمرة :
(معاً يصرخان) يانصير .. يانصير
المجاذيب :
يانصير .. يانصير .. يانصير .. يانصير
الأسمر والسمرة :
(كل يتجه إلى الخروج بينما ينشدان ويتطوحان) يانصير .. يانصير
العسكرى :
(بارتياح يتنهد وهو يتابع المجذوبين أثناء خروجهم) المجاذيب بركة ، ببركة العارفين المجاذيب مصر محروسة
المجاذيب :
يانصير .. يانصير .. يانصير
الأسمر :
(وقد أوشك على الاختفاء يصيح فى جذب صوفى بصوت عال وكأنه يودع السمرة) وارحمتا للعاشقين تكلفوا ستر المحبة .
السمرة :
(فى الجهة المقابلة لخروج الأسمر توشك على الاختفاء بينما ترد على الأسمر منشدة) والهوى فضاح
الأسمر :
(يكمل منشداً بصوت أعلى) بالسر إن باحوا
السمرة :
(تكمل منشدة) تباح دماؤهم **(يختفى المجذوبان الأسمر والسمرة كل من جهة)**
العسكرى الآخر:
(وقد كان ينصت للمجذوبين مفكراً بعد غفلة الاطمئنان ثم يغمغم متسائلاً) بالسر ؟ تباح دماؤهم؟
المجاذيب :
(بأنفاس لاهثة يذكرون) يانصير .. يانصير .. يانصير
العسكرى الآخر :
(يصرخ كالملدوغ فجأة) لعلهما رافضيان متخفيان ! لعلهما شاعرالنيل الأسمر والسمرة حبيبته! فلأقبض عليهما لأحصل على ترقية ! **(ويهم بالاندفاع لمطاردتهما ولكنه يتوقف فى حيرة أيهما أطارد أولاً ؟!)**
المجاذيب :
(فى ذروة الذكر يسقطون الواحد بعد الآخر على الأرض –أنفاسهم لاهثة وقد التفت أذرعهم لتضغط على معداتهم الخاوية فيصرخون فى عواء) إلينا بفالوذج العارفين ياكبير العارفين الجوعى .
العسكرى الآخر :
(هنا يفيق وينهى تردده وحيرته ثم يستدير متجهاً نحو مدخل التكية وهو يغمغم بنشوة) أشم رائحة فالوذج طازج.

(إظلام سريع)

• البيت الفنى للمسرح قرر التعاقد مع عدد من خريجى أقسام المسرح المتميزين لتعيينهم بفرق مسرح الدولة لضخ دماء جديدة.



• قدم المسرح القومى مسرحية «الزير سالم» لأول مرة عام 1967 وعاد إلى تقديمها مرة ثانية عام 1990.. كما أنتجت بمسرح مدينة الكاف بتونس والمسرح القومى بدمشق، ومسرح دائرة الفنون بالأردن والمسرح الوطنى بطرابلس ليبيا.

العصر الذهبى

وتحول المسرحية التاريخية لتراجيديا

خطت الدراما خطوة للأمام ما بين عامى 1530 و1580 حدث هذا عندما تم تقديم التراجيديا إلى الدراما الإنجليزية، فى نفس الوقت الذى بدأت فيه المسرحية التاريخية فى الظهور. تصنف مسرحيتا شكسبير "الملك لير" و"ماكبث" على أنهما تراجيديتان، لكن بالنسبة للجمهور فى ذلك الوقت كانتا مسرحيتين تاريخيتين. لقد كان كرستوفر مارلو هو الذى حول المسرحية التاريخية إلى تراجيديا، بكتابته مسرحية "إدوارد الثانى" عام 1594.

كانت أشهر التراجيديات المبكرة هى مسرحية "المأساة الأسبانية" 1592 ، والتى كتبها توماس كيد 1558-1594 فقد كانت تحتوى على شبح كما أنها تتضمن مسرحية داخل مسرحية، مثلما فعل شكسبير فى مسرحية "هاملت"، وربما يكون قد كتب "كيد" بحق مسرحية عن هاملت قبل أن يكتبها شكسبير.

يعتبر كرستوفر مارلو 1564-1593 أفضل كاتب مسرحى بعد شكسبير فى المسرح الإليزابيثى. فقد تلقى تعليمه فى مدرسة الملك وفى جامعتى "كانتربرى" و"كامبردج" عندما نزح إلى لندن كان يعمل لدى الحكومة، ربما كان يبيع معلومات سرية حكومية. ثم أصبح مطلوباً القبض عليه فى عام 1593 لحيازته أوراقاً رسمية، لكن فى الثلاثين من مايو كان موجوداً فى حانة "إلينور بل" عندما احتدمت مشاجرة وقتل فيها. يعتقد البعض أنها ربما تكون حادثة اغتيال سياسية. على أن مارلو كتب أثناء حياته القصيرة مسرحيات عديدة مثل "تيمورلنك" دكتور فاوستس" و"يهودى مالطة" ومسرحية "إدوارد الثانى".

يعد وليم شكسبير 1564-1616 بالطبع أعظم كتاب المسرح الإنجليزى. بعض الكلمات التى استخدمها تحتوى على معان مختلفة اليوم، فمثلاً عندما تنطق إحدى شخصياته كلمة "حديث" فقد كانت تعنى فى الحال، بينما تعنى الكلمة فى الوقت الحاضر "قريباً".

إن الشخصية الهزلية عند شكسبير ليست فكاهية، لكنها شخصية حزينة ومتقلبة المزاج.

كان شكسبير ممثلا، وكتب مسرحيات لكى تمسرح على الأرجح أكثر من أن تقرأ. وكتب أيضاً مسرحياته لكى تعرضها الفرقة المسرحية التى ينتمى إليها، وبالتالى لا يستطيع أن يخلق شخصية فى مسرحياته إذا كان لا يوجد فى الفرقة ممثل مناسب للقيام بالدور فى المسرحية.

إن أحد الأسباب التى جعلت شكسبير كاتباً عظيماً هو أن أعماله تغطى مساحة عريضة من الخبرة الإنسانية. فقد كتب المسرحيات الكوميدية، والمسرحيات التاريخية، والمسرحيات التراجيدية، وكان لديه فهم عميق للناس. ومن الصعب معرفة حقيقة شعوره تجاه الحياة، لأن أفكاره ورؤاه التى بثها فى مسرحياته متنوعة. على أنه كان يؤمن أن هناك نظاماً طبيعياً فى العالم، نظاماً خلقه الله. لذلك كان عندما يقتل ملك فى إحدى مسرحياته، كما قتل دنكان فى مسرحية "ماكبث" أظلم العالم، وافترست أجياد دنكان بعضها البعض، فقد تم تدمير النظام الطبيعى للأشياء، لأن الملك لم يكن شخصاً فحسب بل إحدى وسائل الله.

فى كثير من مسرحياته توجد شخصيات لا تقبل النظام الطبيعى للأشياء، فيوجد غالباً شخصية تقنع شخصية أخرى لتكسر النظام الطبيعى، مثل "ليدى ماكبث" التى تقنع زوجها "ماكبث" باقتراف جريمة قتل.

هناك موضوع آخر يظهر غالباً فى مسرحيات شكسبير وهو موضوع الحب الذى يولد ويموت، ونجد ذلك الموضوع مطروحا بجلاء فى مسرحية "روميو وجولييت". ويتناول أيضاً موضوع الرعب فى مسرحياته، وبناؤه الأكثر ذيوعاً لموضوع الرعب يتجسد فى مسرحية "تريليوس وكريسيدا".

موضوع آخر مألوف قد طرحه وهو الخاص بشخصية من الشخصيات، وعادة ما تكون البطلة التى تعانى بسبب إطلاق شخص ما شائعات عنها

إن أكثر ما جعل شكسبير كاتباً عظيماً هو مساحة الخبرة الإنسانية فى أعماله



فى مسرح شكسبير يولد الحب ليموت والرعب أحد موضوعاته الأثيرة





وخلف الوعد أيضاً من الموضوعات الشائعة، وتبين كثير من مسرحياته كيف أن مشاعر الحب والكراهية الزائدتين تجعل الناس يخدعون أنفسهم ويخدعون الآخرين، لأن المنطق لا يحكمها.

تتناول مسرحيات شكسبير التاريخية الملوك الإنجليز، وتقويض النظام السياسى، وهو ما يشكل تاريخ إنجلترا، لكنها لم تكتب بالتسلسل التاريخى. وفيما يخص المسرحيات التاريخية، كتب شكسبير فى البداية مسرحية هى "ريتشارد الثالث" ما بين عامى 1592-1593، فشخصية ريتشارد قوية، حازمة وعنيفة، وبالتالى أصبحت إحدى الشخصيات الأكثر شيوعاً فى الدراما الإليزابيثية.

من أوليات المسرحيات الكوميدية التى كتبها شكسبير- إذا لم تكن الأولى – هى مسرحية "خاب سعى العشاق"مابين عامى 94-1595 وهى مسرحية رائعة بالنسبة لكونها مسرحية مبكرة، إنها كوميديا سلوك القرن السادس عشر والتى تبين وتسخر من الأخلاق التى كانت سائدة فى ذلك الوقت، كما أنها مسرحية ليست ذات حبكة، ويبدو أنه لايوجد كاتب مسرحى قبل شكسبير قد تناول هذا النوع من المسرحيات. تعتبر مسرحية "سيدان من فيرونا" التى كتبها مابين عامى 1594-1595 كوميديا رومانسية ذات قصة محبوكة. ثم تحول شكسبير إلى كتابة المسرحية الكوميدية التى تعتمد على الشخصية عندما كتب مسرحية "ترويض النمرة" 93-1594 ويستخدم لفظ النمرة لوصف سيدة ذات إرادة قوية ولسان سليط، يمكن أن يسبب لها متاعب جمة.

موضوع مسرحية "حلم ليلة صيف" التى كتبها مابين عامى 1595-1596م موضوع متأصل (بنيت كثير من مسرحيات شكسبير على قصص معروفة فى ذلك الوقت) وبارع جداً. إنها مجموعة حكايات مضفرة فى حبكة واحدة، والمسرحية تتضمن الرومانسية والفانتازيا (تجسيد الخيال)، والكوميديا البسيطة والبارعة بين دفتيها.

طرق شكسبير التراجيديا بكتابته مسرحية "روميو وجولييت" والتى كتبها ما بين عامى 1595-1596 لكن موضوع المسرحية هو الحب على النقيض من موضوعات تراجيدياته اللاحقة، والتراجيديا الحقيقية فى تلك المسرحية تعتمد على الحادثة أكثر من اعتمادها على سقطة فى شخصية البطل نفسه، فهى ذات موضوع كوميدى مصبوب فى قالب تراجيدى.

تعتبر أعظم مسرحيات شكسبير هى تراجيدياته مثل "هاملت" 1601 و"عطيل" 1604و"ماكبث" قبل عام 1606 و"الملك لير" 1605 و"أنطونيو وكليوباترا"1606 و"كوريولانوس" تقريبا فى عام 1606 فى كل من تلك المسرحيات يكون البطل فيها رجلا عظيما، فقد يكون ملكاً أو أميراً أو قائداً، حيث إن أفعاله تلقى صدى عند كثير من الناس، وأحياناً الأمة بأكملها. فكل بطل من هؤلاء الأبطال ذو شخصية فذة، لكن لديه ضعفاً ما يعوقه عن معالجة موقف ما فى حياته.

موضوع الحب الذى اكتسب أهمية خاصة فى المسرحيات الكوميدية، قليل الأهمية فى المسرحيات التراجيدية، فيما عدا مسرحية "أنطونيو وكليوباترا" والتى يبقى فيها المحرك الرئيسى للأحداث، بالرغم من أن كليهما متشابه فى بعض الموضوعات، فالتراجيديات فى الواقع تختلف عن بعضها البعض كمسرحيات تراجيدية. فنجدها تطرق موضوعات متعددة مثل الموت، والجنون، والانتحار، والانتقام، والغيرة، والشر، والفضيلة، والشيخوخة، ومشاعر الحب المتوهج والكراهية المقيتة، كل موضوع من تلك الموضوعات يستمتع به المتفرجون على مستويات مختلفة، والمستوى الأكثر بساطة الذى يستمتعون به هو القصة المباشرة.

أما آخر مسرحيتين كتبهما شكسبير وهما كوميديتان "حكاية صيف" 1611م و"العاصفة" مابين عامى 1611-1612 لكنهما مختلفتان عن كوميدياته المبكرة . فمسرحية "حكاية صيف" تستهل بجو التراجيديات بموضوع الغيرة، لكن فجأة يتغير الجو وتحل الرومانسية والكوميديا محلها وتحتوى مسرحية "العاصفة" على نوع من الشر، شىء من القتامة يظلل شخصية كاليبان، لكن يتربع الحب فى المسرحية والروح الطيبة التى تسمى إيريل، ويتغلب الحب والنظام على الكراهية والرعب.

عاصر بن جونسون 1572-1637شكسبير، وكان أيضاً كاتباً مسرحياً عظيماً. لكنه كان مختلفاً جداً. وتعتبر مسرحيته "فولبون" 1606 والتى تعنى الثعلب إحدى مسرحياته العظيمة، فهى مسرحية ساخرة، تحكى قصة رجل يبدو طيباً، لكنه فى الواقع يستمتع بكونه شريراً، فهو يدعى أنه يحتضر لكى يتلقى الهدايا من أولئك الذين يأملون أنهم سيرثونه عندما يموت. توجد أيضاً شخصية جشعة فى المسرحية، حيث يهب زوجته لفولبون، لكن فولبون يلقى عقابه فى النهاية. تعكس شخصيات جونسون أنماطاً أو حالات نفسية أكثر من كونها أشخاصاً حقيقيين.

فى مسرحيته "الكيميائى" 1610 يوجد ثلاثة رجال يدعون أن لديهم أسرار الكيمياء (تلك القوة التى تجعلهم قادرين على تحويل المعادن الرخيصة إلى ذهب). ثم يظهرون جشع زبائنهم الذين تغمرهم السعادة لتصديقهم بإمكانية حدوث ذلك.

هناك كاتب مسرحى مهم فى تلك الحقبة هو توماس ديكر 1572-1632 فقد كتب مسرحية كوميدية فكاهية وواقعية جداً هى "إجازة صناع الأحذية"1600 تعطى تلك المسرحية صورة جيدة لحياة الناس العاديين فى تلك الفترة. وتحمل تلك المسرحية الدفء والبهجة بين دفتيها. قدم ديكر أيضا صوراً أكثر روعة للحياة فى إنجلترا الإليزابيثية من خلال مسرحيته "العاهرة الأمينة" 1604.

صب كل من جونسون وديكر مسرحياتهما فى قوالب معاصرة وواقعية، على العكس من شكسبير الذى كان يصور مسرحياته الكوميدية عادة خارج إنجلترا فى بلاد أجنبية. إن كثيراً من المسرحيات الكوميدية فى تلك الحقبة والتى دارت أحداثها فى إنجلترا، كانت تحكى عن رجال ونساء يخدعون بعضهم البعض، ذلك الموضوع الذى لم يستهو شكسبير.

إبان مطلع القرن السابع عشر كتب جون وبستر 1575-1625 مسرحيتين تراجيديتين رائعتين هما: "الشيطان الأبيض" 1612 و"دوقة مالفى" 1614 واللتان بنيتا على موضوعين إيطاليين، فكلتاهما تتناول موضوع الحب والانتقام، كما أنهما مسرحيتان دراميتان قويتان جداً، وتظهران العالم كمكان فظيع وقاس، يعيش فيه رجال ونساء لا حول لهم ولا قوة.

فى سنوات شكسبير الأخيرة ظهر كاتبان هما: فرانسيس بيمونت 1584-1616 وجون فلتشر-1579 1625 واللذان كتبا معا مسرحيات كثيرة. ومسرحياتهما التراجيدية الرومانسية البارعة أصبحت شائعة جداً. وأفضل تلك المسرحيات هى مسرحية "مأساة خادم" 1610 التى تحكى قصة خادمة شابة غير متزوجة. وكتبا أيضاً مسرحيات تسخر من مسرحيات الآخرين.

هناك كاتب آخر تراجيدى عظيم خلال العصر الذهبى للدراما وهو جون فورد 1586-1604 ومسرحيته "مأساة الساقطة" 1625 مازالت تعرض حتى اليوم، وتحتوى على مشاهد رعب صارخة، حيث تحكى قصة حب محرم بين جيوفانى لأخته أنابيلا، فى النهاية يقتل جيوفانى أنابيلا، ثم يهرع ليخبر ضيوف أبيها بما اقترف، حاملاً قلبها على رأس سيفه.

تأليف: جان كينج
ترجمة:
عبد السلام إبراهيم





• أحمد الحناوى انتهى من وضع موسيقى وألحان مسرحية "القرد كثيف الشعر" ليوجين أونيل ويقدمها قصر التذوق بالإسكندرية من إخراج جمال ياقوت.

• فى مسرحية «حلاق بغداد» يتبع أسلوبا هو أسلوب الاعتماد على الإرشادات المسرحية الدقيقة التى لا تترك تفصيلة واحدة دون أن تذكرها سواء كان ذلك توجيهاً للممثل أو وصفا على خشبة المسرح.




مشهد من العرض « الهولندى»


مشهد من العرض «الفرنسى»

مسارح الدنيا فيها إيه ..؟

نابوكو .. مدرسة النساء .. سندريلا ..

الانتقال عبر وسائل النقل المختلفة والمتنوعة من قطار السكة الحديد إلى سفينة أو مركب شراعية وقطارات المترو هنا وهناك وبعد هذه الرحلة الشاقة من الطبيعى أن يؤثر ذلك سلبا على قدر المتعة التى يمكن للرحالة أن يشعر بها.. ولذلك فلنتخيل أننا نستمتع بقدر أكبر من الراحة نستخدم طائرة خاصة.. أو غواصة فائقة السرعة.. أو إحدى وسائل المواصلات المستقبلية وليكن صاروخاً بسرعة ألف ميل فى الدقيقة...

ولأننا الآن ولسنا فى المستقبل، فسنكتفى فى جولتنا الجديدة عبر مسارح العالم بطائرة خاصة فائقة السرعة.. ومكيفة الهواء.. ويستمتع المسافر بها بكل سبل الراحة.. ونبدأ الرحلة من مطار القاهرة وخلال بضع دقائق تهبط بنا الطائرة إلى نهاية شارع جوزيل بمدينة فيينا النمساوية، حيث مهبط الطائرات الخاص هناك.. وعلامة إتش المميزة ، ثم نسير فى هذا الشارع العتيق ونستمتع بهذه المناظر الفريدة حتى نصل إلى ميدان دكتور كارل لونجر وهناك نجد واجهة مسرح بورج والذى يقدم هذه الأيام عرض أسد فى الشتاء للكاتب الإنجليزى جيمس جولدمان والتى ترجمتها إلى الألمانية سوزان شامبيون وفيها استطاع المخرج البولندى جريجورز جارزينا أن يبرز من خلال هذه القصة التاريخية المعروفة تلك الأنانية المنتشرة والتى تنتقل عبر الدم من جيل إلى جيل وكأنها سرطانات صعبة الإزالة.. ويؤكد أنه لا يوجد علاج خارجى يمكنه أن يقضى على هذه الأورام.. ولكن العلاج موجود بداخل البشر، من خلال مضادات طبيعية فى حاجة إلى تحفيز وقد برع فى إبراز ذلك بشدة عبر مشاهد تعبيرية واضحة تصاحبها موسيقى هادئة تشبه السيمفونيات الإنجليزية القديمة.. والتى وضعها جاسك جرودزين وقد تفوق أيضا فى اختياره لأبطال عرضه.. وخاصة وولفجانج ميشيل والذى لعب دور هنرى ببراعة واتسمت ملامحه بالحدة الشديدة الواضحة.. أيضا الديكورات والملابس التى ساعدت على إبراز الإسقاط المطلوب وطمس خلالها المخرج كل ما له علاقة بالزمان والمكان وكأنه أراد ألا يبعد المتفرج عن الفكرة الرئيسية .. ويعد هذا المخرج البولندى من أكثر المخرجين تميزا وشهرة فى النمسا وألمانيا حاليا.. وقد شارك فى بطولة العرض فى دور إلينور زوجة هنرى سيلفيا روهرير وكذلك توماس تنديك فى دور فيليب شقيق هنرى ...

وبعد قضاء هذه الليلة الرائعة ننتقل بطائرتنا الخاصة إلى مدينة روزاريا الأرجنتينية وبالتحديد مسرح الدائرة والذى يطل على ناصيتى شارع لابريدا وشارع ميندوزا .. والذى كعادته يقدم أحد روائع الأوبرا ويقدم هذه المرة أوبرا نابوكو للإيطالى الشهير فيردى وهى أوبرا إيطالية تدور أحداثها فى التاريخ القديم للدولة العراقية القديمة الدولة البابلية وملكها نابوكو والذى غرته الدنيا وغره الملك والجاه وازداد فى طغيانه.. ولم يسمع لنصح زكريا رجل الدين والذى حاول وجاهد من أجل إثنائه عن البطش بهؤلاء الجند الضعاف، ومثلما كان يرمز فيردى ويرمى بهذه القصة لما كان يحدث فى زمنه، فإن مسرح الدائرة ومنفذى الأوبرا أرادوا أيضا أن يسجلوا اعتراضا عالميا عما يحدث فى العالم من بطش القوى وتباهيه بقوته فى وجه الأقل قوة.. والصراع الدائر والذى يروح ضحيته أضعف الناس ويدهسون تحت الأقدام.. ويحاول قائد الأوركسترا وضع لمسته التى تجعل من نابوكو أوبرا عصرية فى الوقت الذى يحافظ فيه على روح فيردى الواضحة والبارزة فى كل أعماله الموسيقية.. وقد قام بقيادة أوركسترا العرض جيمس ليفين وقد أدى دور نابوكو جون بونز ولعب دور أبيجايلى ابنة نابوكو ماريا جوليجينا وقام بدور الحكيم زكريا صامويل رامى.

وتستمر الرحلة حيث نتجه بطائرتنا وعلى بعد 35 كيلو متر شمال كوبنهاجن وخلال شوارع العاصمة الدانمركية الواسعة والتى تتجلى أمامك وتتضح أكثر فأكثر عند الهبوط حتى نصل إلى المهبط الخاص بجوار مسرح مونجو بارك مباشرة وهو أحد أحدث المسارح عالميا.. والذى اتسم ومنذ افتتاحه بعروضه الجريئة التى تتناول شتى الموضوعات بطرق مختلفة وجديدة.. والذى يقدم هذه الأيام أحد عروضه الجريئة من خلال الثنائى الدانمركى دورثى جرلاش مايكل هارتمان وعرضهما الذى قاما بكتابته ويقومان بدور البطولة فيه .. وهو عرض تصادم والذى يخرجه أيضا ومايكل هارتمان وهو من العروض الصعبة والذى يحتاج إلى نوعية مميزة من الممثلين وقد تميز بالفعل مايكل ودورثى خلال مدة عرضهما المنفرد.. وناقش العلاقة بين الرجل والمرأة وقدما شكلا جديدا و جريئا لهذه العلاقة.. وأن قوة العلاقة وذروتها يمكن أن تتبلور لو أحس كل منهم بقدر حاجته للآخر.. وأنه لا يستطيع أن يحيى ويشعر بالاطمئنان والأمان دون الآخر.. وقد صفق الحضور عند نهاية العرض، تأكيدا على أن ما طرحه العرض مطلب البشرية بأكملها ...

ونكمل الجولة وننطلق إلى مدينة لوكسمبرج الفرنسية ومسرح أوديون العريق الموجود بجوار بنك باريس الوطنى وهو أحد المسارح الخمس الوطنية هناك ويعرض أحد روائع الكاتب الفرنسى موليير ومسرحية مدرسة النساء وهى مسرحية كوميدية كتبها الكاتب الفرنسى الشهير موليير والتى كانت بداية الثورة الجريئة التى قام بها دفاعا عن النساء المقهورات .. وتعد تلك إحدى المرات القلائل التى يقدم فيها هذا العرض على مسرح أوديون حيث مازالت هذه المسرحية تتسبب فى قدر كبير من الجدل رغم ما نالته المرأة من حرية، فما عرضه موليير كان إلى حد بعيد مبالغ فيه وهذا من وجهة نظر النقاد والذين بقدر إشادتهم بأعماله المختلفة، بقدر توقفهم كثيرا عند هذا النص.. ورفضهم لكثير مما ذكره موليير فيه.. وهذا القدر الهائل من السخرية والاستهزاء .. وقد أخرج العرض جان بيير فيسنت ويشارك فيه كل من دانييل أوتول وجان جاكويس بلانش وبرنارد بلوش.

مشهد من العرض «الدنماركى»

وتأخذنا طائرتنا هذه المرة شرقا.. وإلى أحد أقدم مدن العالم وأعرقها وذات الخلفية الحضارية الكبيرة وهى مدينة أثينا عاصمة اليونان ودار الأوبرا اليونانية الوطنية بشارع شاريلو تريكوبى والتى تقدم ما يبلور الاهتمام العالمى بالأطفال واهتمام اليونان بهم بشكل خاص.. وهو عرض أوبرا سندريلا وهو للأسطورة الإيطالية جواكينو روسينى وصاحب المسرحية الشهيرة «حلاق أشبيلية» وتميز العرض بالبساطة الشديدة.. وتناولت المخرجة والمعدة للعرض كارمن روجيرى بعض المعانى الهامة والجميلة بطريقة ناعمة وهادئة ولكنها فى نفس الوقت حافظت على جدية العرض واحترمت عقلية الطفل، فأحب الجميع كبار وصغار عرضها.. وصاحب العرض موسيقى مميزة، غلب عليها الطابع اليونانى القريب من موسيقى زوربا الشهيرة ، ممزوجة بالموسيقى العربية والفارسية القديمة فكانت ساحرة ومميزة وهى للموسيقار ديمتريس كاتسيمباس.

وقبل العودة اتجهت بنا الطائرة شمالا إلى مدينة هارلم الشهيرة فى هولندا ومسرح تونيلشور والذى أخذت المبدعتان فيه ييفا جوستيفسون وكذلك كاتى إدفيلدت على عاتقهن أن يواجهن ويقاومن كبرى المشكلات من خلال الأطفال والعلاقة بينهم.. وخاصة أن الصغار هم أكثر من يعانون من مشاكل الكبار.. وأن صغار اليوم هم كبار الغد.. وأن يقوم بكل الأدوار مجموعة من الأطفال.. ومن هذا المنطلق قدمت عرض «أطفال فى القلنسوة» وهو يناقش المشكلة الأزلية وهى مشكلة التفرقة العنصرية والعرقية لاختلاف اللون والعقيدة وغيرها من المستجدات ونجحتا بحق - وكما ذكر النقاد - فى تقديم براهين ومدلولات بسيطة ولكنها على قدر كبير من الأهمية تؤكد أن الله خلق الإنسان وكرمه ولم يفرق بين واحد وآخر .. وأن أصل البشرية الممتد واحد ودماء واحدة هى دماء أبو البشرية أدم وأحد ضلوعه حواء ...

ترجمة

جمال المراغى

• البيت الفنى للمسرح يدرس حاليا إمكانية تقديم مسرحية "روايح" خلال الموسم الصيفى القادم على مسرح ليسية الحرية بالإسكندرية.

• لقد عمد ألفريد فرج إلى تسمية معظم شخصياته طبقاً لصفاتها أو أسماء وظائفها. فالحلاق أبو الفضول فضولى.. وزينة هى فعلاً زينة النساء.. ياسمينة زهرة رقيقة فواحة العطر.



المسرحى الفرنسى أنطوان فيتاز:

بريشت رجل مزور!!

يبدو لى من الضرورى الاطلاع على أفكار سوانا من المسرحيين الأوربيين ومناقشتهم ونقدهم، وفيما يلى أقباس من أفكار المسرحى الفرنسى أنطوان فيتاز ومن أفكاره النقدية لمسرح بريشت.

قال فى مفتتح كتابه:

"هذا ما أردت دائما تقديمه على الخشبة: أن أجعل (الجمهور) يشاهد القوة العنيفة للأفكار كيف تلوى الأجساد وتعذبها".

نقدم على هذه الأعمدة حوارا دار بين الناقد جورج بانو وأنطوان فيتاز حيث ينقد هذا المسرحى الكبير الفرنسى بريشت من حيث الأعمال والنظريات والأيديولوجية السياسية.

جورج بانو: قبل كل شىء أريد أن أسألك: ما كانت علاقاتك ببريشت التاريخى، التى تضم جولة البرلينار سنة 1954؟ والذى له النصوص الكبرى فى سنوات النضج؟

أنطوان فيتاز: اكتشفت بريشت كما اكتشفه أفراد جيلى، وفى الأصل، فهذا الاكتشاف لبريشت يحدد تسمية ذاك الجيل. لقد كنا نعرف منذ زمان طويل بريشت. لكننا، كان يخيل إلينا. أننا اكتشفنا كل شىء واكتشفنا بريشت فى نفس الوقت سنة فى 1954وفى أثناء الجولة الشهيرة التى قام بها "البرلينار"، وكنت، إذا تحدثت عن نفسى، قريبا جدا من مجموعة (مجلة) المسرح الشعبى، كنت أتردد كثيرا على المجلة. وقد ارتبطت بجميع أفراد المجموعة المجتمعة حول فوازان، ودورت، ودومور، وبارط، ودوفينيو... إذن.هذا الاكتشاف لم يأت من عالم خارجى، كنت مرتبطا بالمجموعة ارتباطا محتشما. فى ذلك الوقت، كنت لا أتكلم، لقد أردت أن اشتغل فى المسرح. فتارة أشتغل وطورا لا أشتغل، إذ أنى سعيت يومئذ إلى أن أكون ممثلا، فتلقيت حينئذ مسرحيات بريشت تلقيا عظيما. فلى عن ذلك ذكرى دقيقة جدا.

جورج بانو: (هل) هناك مخرجون آخرون يعملون اليوم فى خط بريشت دون أن تكون لهم (مثل) هذه التجربة؟

أنطوان فيتاز: بالنسبة إلى كانت تجربة روحية، أعتقد أنى فهمت جيدا فى ذلك الوقت ما كان يقوله بريشت. فلربما (سبب ذلك) أنى كنت ممثلا، ولربما (أيضا) أن ذلك كان يهمنى، يومها، لم أشتغل إلا بستانسيلافسكى. ولم أكن أعرف بتاتا مايرخولد. فلذلك مبرر إذ أن مايرخولد ظل ملعونا (إلى سنة 1954) فى (بلاده) الاتحاد السوفيتى، وكنت منقادا انقيادا سهلا لما كانت تكتبه المنشورات السوفياتية، فلم أكن أعرف شيئا إذن عن مايرخولد إلا أنى كنت أعرف جيدا ستانسيلافسكى لأنى قرأته بلغته الروسية، وأستطيع أن أقول إن قراءة ستانسيلافسكى تعنى التفكير نظريا فى فن الممثل، فبفضل ذلك، فهمت جيدا ما كان يقدمه لنا بريشت.

فى تلك الفترة - وهذا أمر نادر جدا - كان الممثلون الذين لهم بعض الأفكار عن نظرية الممثل وعن نظرية الإخراج قلة، وأقول هذا بدون مكابرة أو عدم تواضع: وهو أنى أرى (اليوم) أنى كنت واحدا من بين العدد القليل ممن فهموا ما يمكن أن تكون نظرية العلامات المسرحية. فأقول: لأنى لا أستطيع أن أقول (تغريب)، وهى ترجمة فى رأيى خاطئة.

(الشغل الاجتماعى)

جورج بانو: هذا الفهم لبريشت، فى أى أمر أثر فى عملك المسرحى سواء على صعيد تصورك للمسرح أو على صعيد إنتاج عروضك المسرحية؟.

أنطوان فيتاز: انطلاقا من بريشت، افترق غصنان، (ومن ثم) هناك انتماءان. أولا هناك انتماء تمفصل حول الأغراض الزخرفية والأخلاقية للعالم المسرحى البريشتى، وأرى أن تلك الأغراض هى التى اتبعها خاصة الجيل اللاحق، وفى الأصل، فإن البريشتية قد ظهرت فى المسرح الفرنسى من 1955إلى 1960 (وتجسم) فى الشغل الشاغل الاجتماعى، هذا الشغل الشاغل الذى أبرز الأشياء العظيمة من خلال الأشياء الصغير، (ذلك هو) الشغل الشاغل البريشتى، فهذا الأمر هو الذى غذى - فيما يبدو لى - عمل بلانشون، وعمل عدد كبير آخر (من المخرجين) مثل أندرى ستيجر.

إنى لا أطلق أى حكم تحقيرى حين صرحت بذلك، بل أحاول فقط أن تكون لى رؤيا تاريخية. إذ قد تغذى كل واحد منا بهذه التجارب (البريشتية).

ومن جهة أخرى، كان هناك استهزاء لاذع، أو خبث - كنا نسميه يومها الحيلة البريشتية - وكانت الموضة تقضى بأن ينتسب إلى ذلك (كل واحد منا). فذلك الاستهزاء اللاذع مرتبط بتأويل الحيلة البريشتية الشهيرة تأويلا فرنسيا نموذجيا. (وكنا نقول): لن تنطلى علينا الحيلة، ولسنا مغفلين، ولن نقع فى الفخ الذى نصبوه لنا، أليس هذا (من الطباع) الفرنسية الحقة؟ لكن يجب أن أقول: إن ذلك قد جاء أيضا من بريشت نفسه. فعند بريشت. فى مسرحيته "الأم كوراج" مثلا، يوجد الكثير من الأشياء المبتذلة السيئة من نوع الكابارى والمغنين المشاغبين. وقد تنامى كل هذا وتطور من خلال تراجم أعمال بريشت إلى اللغة الفرنسية، ومن خلال أسلوب المخرجين فى تلك الفترة. كان (أولئك المخرجون) يقدمون مؤلفا نبيلا مثلا كورناى أو شكسبير أو راسين، وكانوا ينزعونه عن نبله، فسمى هذا السلوك بتجرية الأسطورة وتعريتها. ففى هذا السلوك شىء يأتى من بريشت، لكن يرافقه تطرف يسارى سىء: وهو أن رفض (احترام المؤلفين) الكلاسيكيين وتقديرهم قد فهموه رفضا لكل حيلة تنطلى عليهم، فهذا هو اتجاه كامل. وأضيف أن هذا الاتجاه كان يرافقه ذوق جمالى فيما يتعلق باللباس والديكور، وهو ذوق الشىء المهترىء الرث. من هذا الموضوع، سأتخذ موقفا نقديا جدا:

باختصار، ما هو الموضوع الكبير فى مسرح بريشت وفى أعماله بوصفه مخرجا مسرحيا، الزمن: إبراز الزمن، إبراز التغييرات التى تحققت فى الزمن، إذن، فمسرح بريشت هو مسرح ما يقاله الزمن بالتآكل والبلى. ونحن نتذكر كل ما كان يلاحظه رولان بارط بإبداع حول صنع المواد عند بريشت: ذلك أن استعمال الأشياء التى هى ليست نفسها فى الفصل الأول وفى الفصل الأخير (هناك نصوص كتبها) والبلى، وإظهار للجمهور بصمات الزمن على الأشياء، فهذه الجمالية بأكملها قد تقلصت فى قراءة الفرنسيين، فجعلوها جمالية الأشياء المهترئة الرثة، وهو أمر مختلف، لكنه أنتج عروضا مسرحية ذات (ألوان من نوع) الأصفر الباهت، والأشخم، والترابى، والأخضر الحائل، كما أنتج عروضا كانت فيها أشياء (مادية) نجمية ومحطمة.

الذى كان يهمنى هو نظريته الخاصة بالممثل. وقد وجدت عند مايرخولد مبدأ، نحن نعرف اليوم أن هذا المبدأ ليس من مخترعات بريشت، على أن أحدا لم يصرح بذلك فى سنة 1954إذ قد عثر على هذا المبدأ فيما بعد. والأمر الغريب، هو أنى اكتشفت هذا المبدأ فى الوقت الذى أنشأ فيه (الشاعر الفيلسوف) جان بيار فاى مقالا حيث تحدث عن مفهوم إستراتيانيا الذى اقترحه شكلوفسكى، فكانت كلمة ترجمة باللغة الألمانية لذلك المفهوم. أما أنا، فلقد أنهيت قراءة كتاب سوفياتى صغير عن مايرخولد واكتشفت فيه الكلمة التى استعملها شكلوفسكى، فاتضح لى بذلك شىء كبير، وألفيت أن تلك الكلمة (هى عبارة عن) تفكير، وإنها صيغة نظرية قد صاغها مايرخولد.

"إستراتيانيا" هى كلمة ليست رائجة الاستعمال بتاتا فى اللغة الروسية، وإنما هى صيغت بمناسبة العمل الذى قام به مايرخولد مع مسرح الشبيبة العمالية، وبطبيعة الحال، حين قرأت ذلك الكتاب السوفياتى الصغير أدركت كل ما يجب أن يسدده بريشت من دين لمايرخولد، حتى أن بريشت نفسه قد تحدث عن ذلك الدين. لكن، كانت له أسباب كثيرة فى السكوت عن اسم مايرخولد.

أريد أنِ أفتح قوسين أخلاقيين: إنى لا أفهم لمَ يحتقر كثير من الناس (الشاعر) أراجونَ مثلا ويكرهونه ويتقيأونه (أو بالأحرى إنى أتفهم ذلك) ولم تخلص بريشت من مثل هذا النقد؟

أعلم جيدا أن بريشت الذى عاش فى الجمهورية الديمقراطية الألمانية لم يجد فى وسعه أن يتكلم عن مايرخولد، وأنه قبل ذلك كان يعيش فى الدانمارك وفى أمريكا بوصفة مهاجرا معارضا للنازية، فكان من المستحيل جدا بالنسبة إليه أن يكافح الستالينية فى الوضع الذى كان يعيش فيه، ورغم ذلك، أرى أن الناس يبررون بسهولة الأسباب (التى أدت) ببريشت إلى الصمت. إلى الصمت بإصرار، أو إلى عدم قيامه برد فعل على الجرائم الستالينية إلا باستعمال الحيلة.

فهذه المعاذير التى منحت لبريشت يمكن منحها أيضا للآخرين، وإلا يجب ألا ننسى أى شىء وحينئذ يجب أن نقول إن بريشت قد شارك فعلا، قد شارك مشاركة واعية فى أسطورة الستالينية، وإنه يتحمل جزءا من المسئولية، وإلا، قد يستحق حينئذ آخرون (الذين لطخوهم فى الوحل بكثير من اللذة) أيضا بعض المعاذير.

إنى مغضب من هذا، لأنه من المستغرب مثلا، ورغم كل شىء ألا يتكلم بريشت فى أى وقت من الأوقات عن أصل فكرة إستراتيانيا (ولم يذكرنا) فى نصوصه المخبأة أو التلميحية، وبطبيعة الحال، لم يجد هذه الفكرة عند ستانسيلافسكى بل عند مايرخولد. ثمة شىء من النفاق فى موقف بريشت، أليس كذلك؟

والنفاق موجود فى كلامه ذاته (...): "لقد غلبت فى المعركة التى خضتها، لقد هزمت. كان النضال. كانت هناك معركة، حرب ضروس بين الطبقات، فى مرة أخرى، سأنتصر".

إنى لا أتذكر هذا حرفيا. فلربما أخطأت. ومن الممكن أنى لم أفهمه جيدا، ورغم ذلك فإنى أفهمه على هذا الشكل. والآن، أرى أن هذا الموقف المادى الذى أعجبت به شخصيا هو موقف ملائم تمام الملاءمة لكنى لا أصرخ غضبا وإذا ما اكتسى الإنسان (بجلباب) العلم (وتكلم كلاما علميا) فإن هزيمته فى النهاية تكون مقبولة ولها ما يبررها (علميا). وهو يقول: إنها معركة يا رفيقى، هل تفهم ذلك؟".

(التضحية بالحاضر)

جورج بانو: فى نفس الحين، إذا ما حللنا بعض النصوص، فإننا سنلاحظ أن الموضوع هو أحيانا موضوع التضحية بالحاضر لفائدة المستقبل، أى نخسر اليوم ونربح غدا.



أنطوان فيتاز

شارك بوعى فى أسطورة الستالينية





لن تنطلى علينا الحيلة ولسنا مغفلين







• لقد استطاع ألفريد فرج أن يطوع التراث الأدبى العظيم لشكل المسرحية الحديث ملائماً لمزاجنا ولروح الفكاهة العصرية، وتبدو براعة ألفريد فرج فى إعادة صياغة هذه الحوادث بحيث تبدو وكأنها مستقاة من مصدر واحد.

ثمة شىء من النفاق فى موقف بريشت





من يرتدى «جلباب» العلم فإن هزيمته تكون مقبولة





لهذه الأسباب أحببناه فى الماضى





أنطوان فيتاز: نعم إلا أن نفس الرجل هو الذى كتب "الأم كوراج" حيث هزأ بالبطولة، كما هو الشأن فى عدد كبير من النصوص الأخرى.. إنه يكره البطولة، إنه يكره الموقف الذى يرى التضحية بالحاضر لصالح المستقبل وهو ينتقد ذلك بعمق، ورغم ذلك، فحين يتعلق الأمر بالقضية، قضية الشيوعية، فإنه يسلك سلوكا مطابقا لوجهة انتقاده، إنه هو الذى تكلم عن تغيير أخلاقنا وفق حاجات معركتنا، إنى مغضب جدا من أنه كتب هذا وفكر فيه، وأرى فى ذلك خطيئة مرضية وقطعية بين فكرين لا يمكن لهما أن يتمفصلا، (حول بعضيهما). فى بريشت هناك المناضل الحقيقى (فى سبيل) الحركة الشيوعية المنحدرة من الدولية الثالثة، مع كل ما لذلك من ثقل فى الأخلاق البولشفية، فينبغى ألا يلام أو بالأحرى، وكما قلت آنفا، ينبغى ألا يلام أقل مما يلام الآخرون. وبوصفة مناضلا حقيقيا، يعجب به الناس إذن أو يشهرون به، لكن لا يمكن له أن يجعلنا نعتقد أن له أخلاقا آخرى فى نفس الوقت.

جورج بانو: لنعد إلى بريشت المنظر فى المسرح، كيف غذى مسيرتك الشخصية، وخاصة فيما يتعلق بالعمل مع الممثل؟

أنطوان فيتاز: عملى الشخصى ليس إلا لحظة فى خط لا نهاية له. فخلفى هناك بريشت، وعلاقات بريشت بالممثل، وكل ما كتب بريشت عن الموقف النقدى الذى يتخذه الممثل من الدور ومن المسرحية التى يلعب فيها، وخلفى أيضا هناك مايرخولد. وبطبيعة الحال ستانسيلافسكى إذ بدونه لا يمكن أن يفهم الإنسان بريشت ولا مايرخولد. أرى أن منهجى العملى بكامله يأتى منهم، فمثلا طريقتى السريعة فى العمل هى ليست التعجيل بالأمر إذ أريد أن يطلع الممثلون على أكثر عدد ممكن من المعلومات ومن الصور الإجمالية حتى يشتغلوا بذلك سريعا.

جورج بانو: كان بريشت يفكر فى ذلك ويجعله من بين تقنيات التغريب. كان يقول: ينبغى للممثل أن يمر من خلال النص حتى يستطيع فى كل لحظة إصدار حكم حول المواقف التى يلعبها مع إرجاعها إلى إجمالية النص.

أنطوان فيتاز: هذه هى فكرة الممثل فى المعهد العلمى كما كان يقول بريشت. بالنسبة إلى الممثل هو أساسا ممثل مبتهج وهو يعمل بإبتهاج: ابتهاج العمل.

هذه هى صفة عملى أستعمل الصدف التى يقترحها الممثلون، جميع الأشياء اللا إرادية التى يفعلونها، فأعيد إلى الممثلين صورهم، وأدخل فى وعيهم نتيجة صدفهم، وأجعلهم يشتغلون على الصورة التى أعدتها إليهم.

ما يهمنى، وما أعتبره فى رأيى خاصية المسرح بشكل عام. ليس الفعل، بل إعادة الفعل. أرى أن هذا هو بكل بساطة وجهة نظر مادية. إذ الممثلون بالنسبة إلى هم أناس، كالرسامين والنحاتين، يشتغلون على صورتهم لا بمعنى تحسين قيمة الصوت والأداء، وإنما أريد أن أقول إنهم يشتغلون على العلامات التى ينتجونها. والمخرج هو إنسان يعيد إليهم باستمرار علاماتهم ويعينهم على الوعى بها. فهذا العمل ينتسب انتسابا عميقا إلى بريشت. فيما أعتقد. أما فيما يتعلق بالعمل التحليلى للمسرحيات،، فلم يشغل بالى قط أى شاغل تاريخى استهزائى. على أن هناك شاغلا تاريخيا فى عملى، لكنى أعادى كل فكرة تقلد باستهزاء، وإنى لا أحب التشكك. بمعنى آخر أقول بأن الموقف الاستهزائى المنحدر عن الحيلة البريشتية ليس من طبعى، ففنى هو بالأحرى أكثر غنائية، لذلك يراه البريشتيون السطحيون (كما تقول: الماديون السطحيون) كفن بورجوازى، يزيف الحقائق، لكنى مسلح للإجابة على مثل هذا النقد.

جورج بانو: من أفكار النظرية البريشتية فكرة تم فى شأنها نقاش كثير. وهى فكرة ما هو تخيلك لهذه الفكرة؟ هل تبدو لك إلى الآن ذات جدوى فى نطاق العمل المسرحى اليوم؟

أنطوان فيتاز: يبدو لى أن هذه الفكرة ذات جدوى. لقد قضيت سنوات دون أن أفهم ما تعنيه هذه الفكرة، لكنى وجدت شخصيا فى النهاية إجابة على ذلك مع طلبة المعهة. ففى عمل الممثل، يجب أن تكون العلامات التى يقع إبرازها عند تقاطع بين سلسلة وسدى. يجب أن تقرأ تلك العلامات على عديد من الوجوة. فمنطق السلوك السيكولوجى للشخصية هو خيط، نعم خيط فقط لا غير، (لكن) هذا الخيط يجب أن يتقاطع مع خيوط أخرى. معناه أن الصور المنتجة، أن العلامات المنتجة يجب أن ترجع إلى منظومة من الأشكال: الأشكال الأسطورية وأشكال الميثولوجيا الاجتماعية، سأقدم مثالا بسيطا: لقد اشتغلت مع الطلبة لإعداد قطعة من مسرحية إيفانوف لتشيخوف، فى بداية المسرحية، هناك شخصية بوركين الذى جاء إلى إيفانوف ليتكلم معه وليضطهده وليزعجه وليحول دونه ودون بقائه وحيدا. كيف يجب أن يلعب الممثل؟ لو كنت من أتباع ستانسيلافسكى المتشددين (بمذهبه) لوجب أن يلعب الممثل منطق سلوك بوركين مع التذكير بأنه شرب شيئا من الفودكا، وإبراز العلاقة الملتبسة التى يعقدها بإيفانوف. فبوركين يريد أن يجره إلى القيام بأعمال مزرية وإيفانوف لا يريد، إلخ. ويجب إذن أن نلعب كل هذا. طيب. لكن، يجب أن تلعب شيئا آخر. بالنسبة إلى تشيخوف، بوركين هو شخصية صاعدة، وهو يجسم الفظاظة الصاعدة التى سنجدها بأشكال أخرى، بشىء قليل أو كثير من النبل فى شخصية لوياخين فى مسرحية "الكرز" وفى شخصية شانراييف فى مسرحية "النورس" وتشيخوف لم يخطىء (أو بالأحرى قد أصاب لأنه كان يفكر فى صعود الرأسمالية) فتلك الشخصيات هى التى تولت الحكم، لا ثقافتها الكثيفة وقساوتها هى التى تولت الحكم: القادة السوفيات يشبهون شخصيات تشيخوف.

إذا ما عدت إلى عملى، فإنى أتذكر جيدا أن إيفانون كان جالسا إلى طاولته، كان أمامه ورق أبيض.

يوركين يدخل. نحن نرى كيف يهمس فى آذنه، وكيف يقول له: لى مرض فى القلب، فى عملنا، نرى يوركين يجلس على زاوية الطاولة على رزمة الورق الأبيض. المهم بالنسبة إلى، هو صورة مؤخرة بوركين الذى يجلس هناك، هذه هى صورة كبرى لذوى الحكم، والأمر (فى هذا المنظر) ليس العلاقة بين طبيعة هذا وطبيعة ذلك، بل الأمر يتعلق بموقع إشاراتهما فى الفضاء: تلك هى صورة، وبديهى.. يمكن لنا أن ننظم سلاسل من الإشارات من هذا النوع. وهذا يعنى إذا ما اشتغلنا على لعب الممثل أن نرفض ما سماه ستانسيلافسكى باللعب الإجمالى. إذ ينبغى ألا نلعب إجمالا بل ينبغى أن نلعب السلوكيات الخاصة، فيكون لسلاسلها معنى على الصعيد الاجتماعى مثلا، كصعود بوركين، أعتقد أن هذا المثال يعطى فكرة صحيحة كما يفرزه التفكير فى. لقد علمنا بريشت أن سلاسل الإشارات الملموسة هى التى تعطى فى الأخير الصورة التنويعية للأفعال الاجتماعية.

لماذا أحب بريشت؟ لأنه ليس بالشخص الذى يدعيه هو نفسه، لأنه ليس بالشخص الذى كان يظنه أن يكون، فهذه أسباب تناقض الأسباب التى من أجلها أحببناه أنا وآخرون كثيرون فى الماضى. فمثلا، فأنا لست متفقا مع الذين يظنون أن بريشت شاعر شفاف، إلى حد أن مسرحياته لا يمكن لها أن تخضع للنقد. فبالنسبة إلى فالأمر على عكس ذلك. إذ إن أعماله مليئة بالكثير من عدم الانسجام.. أفكر مثلا فى مسرحيته "الأم كوراج" فعندما قمت بإخراج هذه المسرحية، حاولت أن أبرز تلك الأشياء غير المتلائمة. وإلى اليوم حاولت معترفا بذلك التفكير الذى قادنى إلى إخراج هذه المسرحية رغم بعض الأخطاء المتعلقة بالتقنية المسرحية.

جورج بانو: لقد تحدث بريشت كثيرا عن مسرحه. كيف تحلل العلاقة بين التعليق وبين مسرحه اللذين أنتجهما نفس المؤلف؟

أنطوان فيتاز: غالبا ما كان بريشت مزورا، أقدم من جديد مسرحية "الأم كوراج". فمن البديهى أن مسرحية "الأم كوراج" ليس لها المعنى الذى نفهمه ببساطة حين نطالعها لأول مرة وبدون أفكار مسبقة كثيرة.

فى مسرحية "الأم كوراج" نجد الحرب التى يتحدث عنها بريشت هى حرب سنة 1914بطبيعة الحال. فالبنسبة إليه، فهى الصفة الوحيدة التى يتصور بها الحرب، وهو يجعل من حرب سنة 1914معادلة لحرب "الثلاثين سنة". بقول آخر، (أؤكد) أن ليس له أى تصور عن الحروب الآتية. وهو لا يستطيع أن يتصور أن هناك أنواعا عن الحروب المختلفة عن حرب سنة 1914فله من موضوع الحرب الموقف النموذجى الذى يتخذه المسالم المتمذهب بالفوضوية (أى) الحرب هى شىء لا يفهمه الإنسان، والحرب هى شىء مبهم، ظلام فى ظلام. ومهما يكن من أمر، فالفقراء هم الخاسرون بينما الأغنياء المتحالفون هم دائما الرابحون. هذا هو موقف الفوضوى من الحرب، وهو مطابق أيضا (لموقف) الحركة المسالمة فى حرب سنة 1914.لأنى لست متأكدا من أن هذا (الموقف) ملائم لحرب "الثلاثين سنة" حيث المخاطرات غير (مخاطرات حرب سنة 1914كل: فنحن نرى أن ذلك لم يعد منسجما ولا صالحا مع الحرب العالمية الثانية. إذن يجب أن نصدع برأينا ونتجرأ على القول بأن المحاربة ضد الفاشية أو المحاربة مع الفاشية أمر واحد، إلا أن بريشت لا يقول هذا القول ولا يفكر فيه، بطبيعة الحال.

جورج بانو: فكرة تغيير النموذج التأريخى للحرب إلى بنية نموذجية للحرب هى فكرة هامة.

أنطوان فيتاز: بريشت هو نموذج المثقف الثورى المنحدر من حرب . 1914 وفى الأصل. فإنه بقى عند حرب .1914 فى الحرب العالمية الثانية، من كان ضد الحرب بلا قيد ولا شرط؟ الفوضويون كانوا يفكرون أن الفاشية والديمقراطية هما نفس الشىء، أو الموالون (للنظام الفاشى) فى إيطاليا كانوا يفكرون أن الفاشية ليست أسوأ من الديمقراطية البورجوازية. لكن بريشت لم يكن (يفكر بهذه الطريقة) للدوتشى (موسولينى).

كان يؤيد حق النازية من طرف الاتحاد السوفياتى والديمقراطيات الغربية. وكان معه الحق. وإذن، عندما أعد "الأم كوراج" للمسرح بعد الحرب العالمية الثانية، كان مذهبه المسالم مذهبا مسالما صالحا لحرب 1914 أرجعه لحرب الثلاثين سنة، هذه أشياء لا تستقيم. يجب حينئذ تعيين معنى المسرحية. لنأخذ مثلا لا يتعلق بنا نحن معشر الفرنسيين. إنى أرفض القول بأن حرب الجزائر كانت غير مجدية وعبثا. كان الجزائريون على حق. وإذا فكرنا (فى هذه القضية) بطريقة أخرى، فعلينا أن نقول ذلك وأن نصيغه صياغة نظرية بصفة قاطعة. يمكن لنا أن نفكر فى ذلك. والمذهب المسالم يؤكده بإطلاق. لكنه لم يكن ذلك موقف بريشت، إلا أن بريشت يطابق كل حرب على الصورة العبثية لحرب "الثلاثين سنة". فهناك تناقض جهنمى لم يستطع التخلص منه بتاتا. لقد قدمت مسرحية "الأم كوراج" ووزعت فى الجمهورية الديمقراطية الألمانية. كما وزعت خارجها تحت قناع حركة السلم وحمامة بيكاسو. لكن، هذا تزوير، لأن "الأم كوراج" هى مسرحية قد نجمت من الحركة المذهبية المسالمة لسنة 1914.

أعود إلى سؤالك. إذا نظرنا إلى "الأم كوراج" عن كثب فإن التناقض بين المسرحية وبين ما قاله بريشت عنها يصير واضحا جدا، فلشد ما أراد بريشت أن يقيم الدليل على أن شخصية "الأم كوراج" بطل سلبى. وقبل كل شىء كان بريشت يتلذذ تلذذا كبيرا بكره البطل. وهذا أمر أساسى لديه. وأنا أحب ذلك. (لكن) فى نفس الوقت، كان يشهر "بالأم كوراج"، ويشدد على أنها لم تفهم شيئا. لكن ما هو الشىء الذى يمكن أن تفهمه الأم كوراج؟ لنتأمل جيدا فى المسرحية. لقد قيل: إنها لا تفهم شيئا، وإنها لا تفهم شيئا سوى الكلام عوض أن تكون واعية، إلا أنى لا أرى حقا ما يمكن أن تفعله "الأم كوراج" غير ما فعلته. وهى فى الوضع العبثى العام الذى عليه حرب سنة 1914كما حرب "الثلاثين سنة" مثلما بين لنا بريشت. ما يمكن أن تفعله "الأم كوراج"؟ ما يمكن أن يفعله الإنسان غير ذلك سوى محاولة التخلص (من ذلك الوضع) بشكل فردى؟ أين هى إمكانية التخلص الجماعى؟ أخيرا، لقد حكى لنا بريشت حكايات فارغة عن "الأم كوراج".

لقد كتب بريشت هذه المسرحية فلم يكن على أفضل فكر يومها، (ورغم ذلك) فهناك قطع بديعة، (لكن) هناك أيضا رداءات (التى تنتمى) كثيرا لموقف المغنى السياسى الفوضوى (وكذلك) لذلك الاستهزاء الذى اتهم الفرنسيون به (فهم يرون) أن الصغير، الكاراكوز، الشارلو، الجينيول هو دائما أخبث حيلة من الكبير، هو دائما يحاول أن يعيش.

وفى الأصل، فقد كتب بريشت مسرحية بديعة عن شارلو، عن الجينيول، عن الكاراكوز، أى عن موضوع الصغير الذى يحاول أن يعيش أى شىء. المسحوق بحكم ذلك إذ لا مجال لفعل أى شىء فى (أفلام) شالرو، لا وجود لخلاص جماعى، كذلك الشأن بالنسبة لمسرحية بريشت، فهى متشائمة أيضا، ومليئة بالعطف على "الأم كوراج"التى تجسم فى نهاية الأمر شجاعة الفقير، شجاعة أرلكين، شجاعة الأرنب البرى، كما كان يقول أراغون: شجاع مثل الأرنب البرى. ألم تر كيف يجرى الأرانب البرى؟ وكم يبذل من الجهد للفرار؟ أحب هذا المديح للجبن، هذا التمجيد للصغير فى عالم غير مفهوم وقاس.

لكن بعد ذلك، لقد حاول بريشت المنتسب للجمهورية الديمقراطية الألمانية أن يجعلنا نعتقد (وهذا هو التزوير) أنه يشهر "بالأم كوراج" بسبب عزمها على الخلاص. كأنه يلقى عليها درسا. نحن معشر الاشتراكيين، نحن معشر الشيوعيين. لقد فهمنا أن الخلاص الفردى ليس أطيب الحلول. نحن موافقون، لكن أين هو الخلاص الجماعى فى أثناء حرب الثلاثين سنة؟ "لم يصف بريشت ولو أول منطلق للخلاص الجماعى. وإذن، ما العمل سوى ما فعلته هى للخلاص؟ لا أرى حقا ما يمكن أن نلوم به "الأم كوراج". بل أرى أنها أضاعت الوقت: لقد فقدت ابنها لأنها تاجرت بالعربة، لكن من جهة أخرى، فهى مثل أرلكين الذى يسقط الصحون من بين يديه لأنه لا يستطيع أن يقدمها إلى أكثر من سيدين اثنين، فليس هذا من المخجل، إذ أن عربة "الأم كوراج" هى الوسيلة الوحيدة التى تملكها للخروج من المأزق. كل ما نستطيع قوله: إنها أخطأت فى الحساب.

وبعد زمن، قيل إن "الأم كوراج" تجسم نموذج البورجوازية الصغيرة. أنا اعتبر هذا الأمر غير نزيه، هذا كذب. لقد ساهم بريشت فى عملية تحويل مزور لمسرحيته.

ترجمة:

عز الدين المدنى

• المخرج المسرحى عزت زين، والكاتب أحمد الأبلج، شاركا مؤخرا فى عضوية لجنة تحكيم مهرجان كليات جامعة الفيوم للعروض المسرحية.

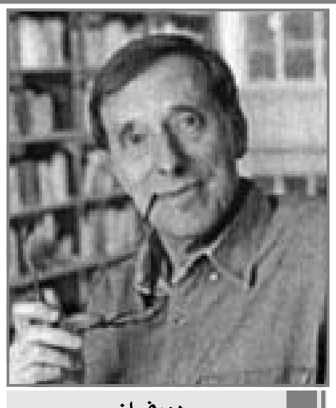
● إن إخناتون ليس بطلاً تراجيدياً كما تصور بعض النقاد. صحيح أنه مثل أبطال التراجيديا يحتل مكانة مرموقة فى مجتمعه فهو ملك عظيم تمتد مملكته إلى بقاع شاسعة، ولكنها مملكة ورثها ولابد له من بسطها أو توسيعها.


أندو



ستيفنسون

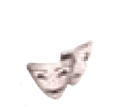



دورفمان

رغم نهاية حكمه ووفاته

جرائم بينوشيه تلهم أدباء شيلى

ثلاثية مسرحية حول معاناة الشعب




معاناة رهيبة لسيدة من شيلى

انتهت معاناة الشعب فى شيلى مع نظام حكم الجنرال أوجستو بينوشيه الدموى عام .1990وكان ذلك بعد 17 سنة قضاها بينوشيه فى الحكم منذ وصل إليه فى انقلاب عسكرى عام 1973دبرته المخابرات الأمريكية للإطاحة بسابقه الذى لم ترض عنه واشنطن سلفادور الليندى. ورحل بينوشيه نفسه إلى العالم الآخر ليلقى جزاءه عن جرائمه فى حق شعب شيلى خلال سنوات حكمه والتى بلغت حداً من الفظاعة لا يمكن تصوره. ويكفى مثلاً أن زبانيته كانوا يهاجمون معارضيه فى الشوارع ويضرمون فيهم النار ثم يتركونهم يحترقون.

من هنا كان من الطبيعى أن يظل هذا التاريخ المؤلم ماثلاً فى أذهان شعب شيلى التى استحالت بلداً ديمقراطية. والأدباء كأفراد من الشعب ظلت مآسى هذا العهد الدامى ماثلة فى أذهانهم وظلوا يعبرون عنها بأساليب مختلفة. وبسبب سيطرة الجيش لفترة على مقاليد البلاد حتى بعد تقاعد بينوشيت.. كانت هناك مشكلة وهى عدم قدرة هؤلاء على نشر أعمالهم داخل بلادهم.

ومن هؤلاء الكاتب المسرحى الشيلى آريل دورفمان، والذى يبدو من اسمه أنه يهودى، والذى عبر عن معاناة شعب شيلى من خلال أعمال أدبية عديدة لم يستطع نشر معظمها فى بلاده. ولم يجد مكانا لعرض أهم هذه الأعمال سوى فى لندن.. والمقصود هنا هو مسرحية "التطهير" التى رفع عنها الشعار من أحد مسارح لندن قبل أيام. والمسرحية عبارة عن جزء ثانى من ثلاثية مسرحية يكتبها دورفمان حول معاناة الشعب الشيلى تحت نظام حكم بينوشيه. ويبدو أن دورفمان بطىء فى إبداعاته حيث عرضت المسرحية الأولى من الثلاثية عام .1992على مسارح لندن أيضًا: باسم "الموت والمقصلة" ولا يعرف متى سيكتب الجزء الثالث. ونعود إلى المسرحية فنجد أن دورفمان رغم ترجمة المسرحية إلى الإنجليزية أصر على الاحتفاظ باسمها الأسبانى. "برجاتوريو".

تدور أحداث المسرحية حول سيدة من شيلى تعرضت لمعاناة رهيبة على أيدى زبانية عهد بينوشيه. وأصابها ذلك بتشوهات نفسية خطيرة لم تنته حتى مع زوال حكمه بل ظلت هذه التشوهات ملازمة لها وانعكست على حياتها عندما تزوجت.

فقد اكتشفت أن زوجها يخونها وقررت الانتقام منه. وفى ذلك انطبق عليها المثل الصينى الشهير.. "إذا أرادت المرأة الانتقام.. فإنها تحفر قبرين. لكن ما حدث مع البطلة فى المسرحية بالفعل أنها حفرت عدة قبور وليس قبرا واحدًا.

دورفمان عبر عن معاناة شعب شيلى لكنه لم يجد ماكناً لعرض أعماله سوى فى لندن



فهى لم تكتف فقط بقتل زوجها الخائن بل قتلت أيضًا أطفالها الذين أثمر عنهم زواجها. وقتلت عشيقته حرقًا بالنار قبل أن تنتحر.

وكان مشهد حرق العشيقة بالذات مشهدًا من أروع مشاهد المسرحية وأكثرها إثارة حيث كان ينفذ فعلاً مع بطلة مدربة ترتدى بدلة حرارية تحت ملابسها ويشاهدها الجمهور والنار مشتعلة بها لمدة حوالى دقيقة قبل أن تغادر الصالة لإطفاء النار.

قامت بدور السيدة التى حفرت عدة قبور الممثلة البريطانية الزنجية "ادجوا أندو" . ويرى الناقد البريطانى أنها أدت الدور ببراعة شديدة تستحق معها المقارنة مع الممثلة البريطانية العملاقة جوليت ستفنسون التى قامت بدور البطولة فى الجزء الأول من الثلاثية عام .1993

ووصل التألق إلى ذروته فى مشهد عباءة الطبيب النفسى الذى كان يعالجها من آثار عهد بينوشيه فقد فوجىء بها الطبيب تتهمه بأنه كان يشارك فى تعذيبها فى عهد بينوشيه وتشهر فى وجهه مسدسًا. وهنا بدأت تعبر عن مشاعر متباينة بشكل لا تستطيعه سوى ممثلة مندمجة فى الدور تعيش فيه وتملك أدوات التعبير اللازمة.

مبالغة فى تصوير شخصية البطلة حين حولها المؤلف لأسطورة

فقد كانت ترتعش بطريقة مقنعة للغاية "تنقلت بين شعور بالغثيان ثم الهيستيريا ثم الضحك والسخرية والحزن والمرارة. ويفاجأ الطبيب بأنه فى جلسة محاكمة.. وينهار ويضطر للاعتراف بأنه كان يشارك فى تعذيب معارضى بينوشيت من خلال ما يعرف بالطب العقابى.

وبعد ذلك يبقى هناك سؤال مهم يطرحه الناقد البريطانى بيندكت نايتنجيل ويسعى إلى الوصول إلى إجابة له. يقول الناقد البريطانى: إن البعض يرى أن دورفمان لم يبتدع كثيرًا فى القصة وأنها عبارة عن فكرة مأخوذة من مسرحية "أورسفيتا" للأديب المسرحى اليونانى أسخيلوس.

وكانت المسرحية عبارة عن مناقشة لفكرة الخلط بين مفهوم الانتقام الخاص والعدل العام. لكن هذا النقد كما يرى نايتنجيل يظلم دورفمان كثيرًا. فى البداية يؤكد الناقد البريطانى أن أحدًا لا يستطيع أن يلوم الكاتب المسرحى الشيلى إذا كان قد أخذ فكرة أسخيلوس بحذافيرها. فهذه الفكرة التى عالجها الأديب المسرحى اليونانى فى أعماله منذ أكثر من ألفى سنة لا تزال صالحة لأن القمع لايزال منتشرًا فى العالم والفظائع ترتكب فيه كل يوم. لكن فى الوقت نفسه فقد عزف دورفمان على وتر مختلف بعض الشىء. فقد أشار إلى أن شخصاً قد يفضل مفهوم الانتقام الخاص إذا كانت الظروف تدفعه دفعًا إلى ذلك. وهذا ما حدث مع البطلة التى لم يكتف زوجها بخيانتها بل فوجئت به يطلب منها أن تعلم عشيقته بعض الأساليب الجنسية لتزيد حلاوة اللقاء بينه وبين العشيقة وكان يقوم بدور الزوج الممثل "باتريك بالادى". وتجلت هذه الفكرة فى مشهد الحوار الأخير بينهما وكيف تحول إلى محاكمة أدانته فى نهايتها وأصابته الصدمة عندما اعترفت له بأنها قتلت أبناءها وقتلت عشيقته قبل أن تقتله ثم تقتل نفسها فى النهاية.

ويعود الناقد فى النهاية ليؤكد إعجابه بجولييت ستيفنسون التى نجحت فى تلوين صورها حسب المواقف والانتقال من التلوينات بسرعات كبيرة لا تستطيعها سوى نجمة. كما برع بالادى فى دور الزوج الذى صرح الجميع بأناقته وأسلوبه الرقيق فى الحديث. وأحسن التعبير فى موقف شعوره بالندم بعد علمه بمقتل أبنائه وبداية اتجاهه إلى التوبة بعد فوات الأوان بالطبع.

ورغم جودة المسرحية فإنها تقل فى مستواها عن مسرحية دورفمان الأولى "الموت والمقصلة" لكنها على الأقل تثبت أن دورفمان قادر على تقديم عمل درامى جاد. وإذا كان البعض يرى أنه بالغ فى تصوير شخصية البطلة فى جعلها تبدو كبطلة أسطورية.. فإنه يرى أن هذا التصوير له ما يبرره تمامًا. كما كان المخرج موفقًا فى اختيار بطلة زنجية رغم أن شيلى ليس بها زنوج. وكان ذلك بمثابة إشارة إلى أن معاناة الإنسان من الديكتاتورية.. واحدة لا تختلف.

ترجمة:

هشام عبد الرءوف

● فكرت أن أقدم شيئاً مختلفاً.. مسرحية.. أى مسرحية بالأزياء التاريخية ووجدت أن أنسب شىء هو تقديم مسرحية فرعونية من منظور جمالى.

الأيديولوجيا وتوظيف الأشكال الشعبية

الواقع السياسى بعد نكسة يونيه ساهم فى دمج الأيديولوجيا بالأشكال الشعبية



الجماعات المسرحية العربية اعتمدت على المشافهة والارتجال



اشترط مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى عنصر التفرد والمغايرة للمشاركة فى فعالياته، مما عمق التوجهات السابقة عليه إلى التراث والأشكال الشعبية فى الثقافة العربية والتى طالما عملت تحت راية التأصيل، فأعيد النظر إليها من ناحية أخرى بوصفها"تجريبا" يستهدف تطوير الأشكال والطرز والأساليب الفنية وتحديث المضامين بحيث تصبح أكثر مواءمة للواقع الراهن. فلقد طرقت محاولات التأصيل وما صحبها من جهود نظرية باب التراث لتأكيد الهوية العربية فى مواجهة المسخ والتشويه الذى توالى عليه فى ظل الحقب الاستعمارية وعوامل الانجذاب إلى مناحى الثقافة الأوربية التى رسخها كثير من المثقفين الذين حظوا ببعثاتهم التعليمية فى بلادها، ولكن عاد النقاد والكتاب يرون هذه المحاولات نفسها- خاصة تلك التى أنتجت فى أعقاب هزيمة يونيو 1967 بوصفها تجريبا له نفس الدوافع والأهداف، ليصبح للتجريب مهمة البحث عن سبل تطوير وامتلاك مفردات الخطاب المسرحى من ناحية وإثبات الذات من ناحية أخرى، ويمكن اعتباره ضرورة فكرية وجمالية قبل أن يكون حالة عرضية (انظر: الهوارى بن يوسف - إشكالية التجريب فى مسرح السيد حافظ).

فلقد كان للواقع السياسى بعد هزيمة يونيو أن يستثير الحس الأيديولوجى ويدفع لتعبئة الجماهير الشعبية وتحريضها والالتحام بها لتجاوز محنة الوجود التى ألحت على العقل والوجدان العربى، مما دمج فى الممارسة المسرحية بين المطالب الأيديولوجية والأشكال الشعبية.فلم يدخر"سعد الله ونوس"- مثلا- جهدا فى إعادة قراءة وتأويل المادة التاريخية وتفسيرها بحيث تتشبع بظلال الواقع المعاصر وتعلق عليه من خلال الأشكال الشعبية التى عرفت فى أماكن التجمعات كالمقاهى أو ليالى السمر فى الريف، عامدا فى الوقت نفسه إلى تنشيط ملكات الإدراك عند الجمهور الشعبى وتحفيزه على الفعل التاريخى بالاندفاع معه خارج جدران مسرح العلبة الإيطالية وكسر مفهومها الطبقى والسلطوى، كما فعل فى "حفلة سمر من أجل 5 يونيو حزيران" و"مغامرة رأس المملوك جابر"و"الفيل يا ملك الزمان" دون أن يستنكر الإفادة من تقنيات مسرح"بريشت"(انظر: شمس الدين موسى - مسرح سعد الله ونوس - مجلة المسرح - الهيئة المصرية العامة للكتاب - العدد 90 - مايو 1996 - ص7)، وفلسفته وطابعه الأيديولوجى أو يستنكر إعادة معالجة بعض موضوعاته كما فعل ب"الرجل هو الرجل" فى مسرحيته"الملك هو الملك". وقد رأى البعض فى نزعة"ونوس"للاقتباس وإعادة المعالجة للأعمال العالمية أن"الاقتباس المسرحى ليس عجزا ولا هو تعبير عن فقر فى النصوص المحلية، إنه قبل كل شىء حاجة ثقافية موضوعية (انظر: الهوارى بن يونس - إشكالية التجريب فى مسرح السيد حافظ - مرجع سابق - ص 32).

ويأتى"عبد الكريم برشيد"فى المغرب لينشط اتجاهه للاحتفالية سواء من خلال أعماله الإبداعية أو بياناته النظرية، ليرى أن الاحتفالية ليست مجرد شكل من أشكال الفرجة قد يتطلب التهريج ولكنها بالأساس فلسفة تحمل تصورا جديدا للوجود والإنسان والتاريخ والفن والأدب والسياسة والصراع (عبد الكريم برشيد - المسرح الاحتفالى/ البيان الأول - مصراته / ليبيا - الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان - 1990 - ص9)، وتعتمد خلق صيغة فنية لا تعبر عن الحياة بشكل حرفى رغم ملازمتها لها ولكن تبدو أقرب ما تكون إلى المركب الكيميائى الذى يمزج بين عدة عناصر قد تكون متناقضة فى كل متجانس ومختلف عن أى منها، فتقوم على مزج الواقع بالحلم، وإغراق الحقيقى فى الأسطورى، وإدخال الوهمى فى صلب اليومى، والخلط بين التمثيل واللا تمثيل (المرجع نفسه - ص 126)، كما أنها تنطوى على نظرة للتراث بوصفه كائنا حيا لا يبلى ولا يموت ولا يرد إلى الماضى بقدر ما يجذب للأمام، ويتقاطع مع الحاضر ليستمد منه حياة جديدة، فهو الماضى الذى لا يمضى. والإخراج من منظور الاحتفال يقوم على الفعل



اللوحة للفنان «ياسر جاد»

والحركة التى تصدر عن الممثل باعتباره منتج الدلالة ومؤثرا على كافة علامات المسرح، وترى أنه إذا كان الديكور الذى لا ينسخ الواقع ويعبر عن الصيغة الدرامية المركبة يمثل عالم المادة والأشياء فإن الممثل عالم الروح والإحساس، وترى أن الماكياج ليس تزينا حتى لا يصبح زيفا ولكنه عنصرا تعبيريا لا يتحول إلى مجموعة من الرموز المبتذلة ولكنه يسهم فى منح الحالة الداخلية للشخصية بعدا مرئيا. وتحررت الاحتفالية من مسرح العلبة الإيطالية سواء لامكاناته المادية بالغة التكلفة والتى لا تتوافر كثيرا فى البيئاًت العربية، أو رغبة منها فى تفعيل مشاركة الجمهور. واسترشد الاحتفاليون فى ذلك بسمات الأشكال الشعبية التى تستدعى الساحات والحلقات والمقاهى التى يتصدرها الرواة وتتكسر المسافات بينهم وبين الجمهور، بالإضافة إلى اعتمادهم على مقومات الفرجة الأخرى من غناء وموسيقى ورقص (انظر: محمد المسكين «سلطة الواقعية فى مسرح النقد والشهادة» كتاب: الحركة المسرحية من التأسيس إلى الحداثة - الدار البيضاء / المغرب - منشورات كلية الآداب - مطبعة النجاح - 1996 - ص 138).

وظهرت جماعات فنية كثيرة فى الوطن العربى تنزع إلى التراث الفنى مادة وأشكالا مع إعادة النظر فيه برؤى عديدة غلب عليها المنحى السياسى وتشكيل العلاقة بين الفنان المبدع والجمهور المتلقى، مثل جماعة"مسرح الحكواتى اللبنانى"التى أسسها"روجيه عساف 1979 وتحدد منهجهم فى إلغاء الإبداع الفردى سواء على مستوى التأليف أو الإعداد أو الإخراج، وفى العناية بالحدث السياسى الذى يشكل الواقع اللبنانى المعاش فى أبعاده المختلفة، وأخذوا رؤية الاحتفاليين فى إذابة المسافة بين الجمهور والممثل الذى يطور فن الحكواتى القائم على التلقائية والعفوية معتمدا على السرد والتمثيل والغناء فضلا عن الأداء الحركى، وفى ذلك يقول"روجيه عساف":الحكواتى لا يتقمص، ولكنه يمثل، أى أنه يمحى ولا يتوارى خلف الشخصية، ولا ينسى وجود الجمهور(انظر: «روجيه عساف» فى حوار مع «عبد الرحمن بن زيدان» - جريدة العلم / الملحق الثقافى - المغرب - 1994/1/14 - ص 12)، وقد تحرر مسرح "الحكواتى" من سلطة النص وضوابط الكتابة الأدبية، ليتصل بالأداء الحركى للجسد من ناحية كما يقوم الممثل/الراوى بالارتجال المنظم من ناحية أخرى.

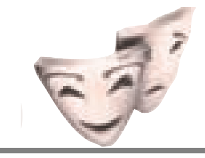
وتأسست فى نفس السياق جماعة"الفوانيس" فى الأردن على المصادر والأشكال التراثية المنوعة أيضا 1982 بما فيها العادات والتقاليد والقصص والأغنيات والأمثال واعتبرتها جميعا وقودا فنيا للإبداع المسرحى (انظر: الفانوس الأول/ البيان التأسيسى لمسرح الفوانيس - 1984/3/27 - عمان - الأردن - ص 5)، ملاءمة لها، وتسعى- كما سعت غيرها من الجماعات- إلى أن يزيد التواصل والتوافق الإنسانى بهدف بناء ال"نحن" الاجتماعية (انظر: المرجع السابق- ص 5). وتمردت الجماعة على مبدأ وحدة الحدث وأسندت للفانوس دور المونتاج السينمائى الذى يقوم بتركيب المشاهد المتنوعة وبلون من الإيقاع البصرى فى بنية العرض فيفجر الطاقات الحركية والصوتية لدى الممثل، بالإضافة إلى مدلوله التنويرى بطبيعة الحال فى جمالية التلقى. غير أن الجماعة اعتمدت برغم كل مصادرها التراثية التى تعمل بمثابة تقنيات، على اقتباس وتفكيك النصوص الغربية بعيدا عن التأليف الخالص أو حتى التفاعل مع نصوص عربية، مما أدى إلى أن تتوارى ولا يبقى منها مع الزمن غير طموح تحديث الوسائط الفنية.

وتتواصل موجة التأصيل للمسرح العربى وقد أعيد تأويلها فى سياق حركة التجريب مع فرقة السرادق المصرية التى ظهرت 1984مصطبغة بطابع احتفالى واضح، وتبنت ما اعتبرته منهجا استقرائيا يبحث فى الأشكال الاحتفالية الشعبية وتقاليد الحياة اليومية وهمومها كى تعيد تقديمها فى رؤية مسرحية جمالية أمام جمهور احتفالى بطبعه (د. صالح سعد - مسرح السرادق - بيان فنى تمهيدى - مجلة البيان - الكويتية عدد 229 أبريل - 1985 - ص 73) لكن تميزت الفرقة بطرح فضاء الخيمة/ السرادق لتقديم عروضها بوصفه بديلا عن العلبة الإيطالية وفضاء موروثا فى الممارسة الشعبية يحقق مبدأ الاحتفال والمشاركة الجماعية، فتتوحد معه عناصر السينوغرافيا والممثل القادر على التفاعل مع فنون الأداء الاحتفالية على أساس من دراما شعبية تعتمد على الإبداع الجماعى.ورغم أن خطة جماعة السرادق كانت طموحة إلا أنها صادفت العديد من العثرات التى قضت عليها فى النهاية مثل قلة مصادر التمويل وغياب الاهتمام بها سواء من أجهزة الدولة أو القطاع الخاص.

وعلى هذا النحو التفتت الجماعات المسرحية العربية على اختلافها وتنوعها إلى التراث الثقافى بما فيه من مواد سردية قابلة للتشكل فى أبنية درامية متنوعة وأشكال فرجة تعتمد على المشافهة والارتجال، وعادات وتقاليد وأمثال وأنماط احتفال جماعية فى المناسبات الاجتماعية والدينية المختلفة، وسعت لأن تدمج هذه المصادر وتشكل منها رؤاها الفنية سواء على مستوى التأليف أو التمثيل والإخراج وسائر عناصر العرض المسرحى، وتعيد تصميم العلاقة بينها وبين الجمهور بما يوسع دائرته ويجذب إليه الجماعات الشعبية، وبما يعمق دوره فى المشاركة الإيجابية ويذيب الفرد فى روح الجماعة الإنسانية التى ينتمى إليها. فالتراث محمل بطبيعته بالعناصر التى تشكل كرة الجماعة الشعبية وتصوغ وجدانها وأساس وجودها التاريخى، وبالتالى يختزن الشفرات التى يمكن للجماعة حلها والتواصل معها والتفاعل بها فى سهولة ويسر.



د. أحمد حلاوة



• إن إنتاج ألفريد فرج لم يقتصر على الكتابة للمسرح، فقد أصدر مجموعة من القصص القصيرة، كما أصدر رواية طويلة باسم «حكايات الزمن الضائع فى قرية مصرية»، وأخرى عن السندباد باسم «أيام وليالى السندباد»، كما أصدر العديد من الدراسات الأدبية والمسرحية.

عن المسرحى السودانى مكى سنادة

مساهمة أولى حول إشكاليات المسرح فى السودان

(انتبهت فجأة .. لأجد نفسى بلا تاريخ ؛و..كل ما أنجزته ذهب مع الريح!) مكى سنادة

جرى مؤخرا، وضمن مهرجان أيام البقعة المسرحية بالخرطوم تكريم المسرحى السودانى مكى سنادة الذى أمضى نحو 4 عقود أو يزيد فى العمل بحقل المسرح على رأس العديد من المؤسسات المسرحية، وعبر هذه القراءة نحاول طرح بعض الأسئلة حول تجربة هذا المسرحى التى انطوت فيها أجيال عديدة من سيرة المسرح السودانى منذ مطالع الثمانينيات من القرن الفائت .

نفضل أن نبدأ هذه القراءة بإشارة إلى أن الناظر إلى ما طُرح، مؤخراً، وما زال يُطرح ، من كتابات حول المسرح، بصفحات الفن فى الصحف السودانية، يستطيع أن يميز ، فيما لو أراد النظر إلى صورة المسرحى مكى سنادة ضمنه، توجهاً نقدياً يتمحور دائماً حول التجربة الإدارية له . وحتى هذا شحيح على كل حال . ولا نضيف جديداً بالطبع حينما نقول إن السبب وراء ذلك انقطاع سنادة عن شغله الإخراجى والتمثيلى ، لكن لعلنا نضيف ما يمكن أن يفيد حينما نبين أن مسيرة مكى سنادة برمتها التى استمرت لما يقارب الـ 4 عقود ، هى الأخرى لم يعقبها أو يمشى بالتوازى معها أى أثر مكتوب ، فقط بضع مقالات نُشرت فى الصحف فى فترات متباعدة، لا تكاد تصلح لبلورة رأى فنى ، يمكن اختباره ، حول تجربته الإبداعية فى الإخراج والتمثيل!

هناك العديد من الحوارات والسجالات، التى كان سنادة طرفاً فيها، بالصحف والإذاعة، وثمة حوارات مسجلة فى الكاسيت بمكتبة كلية الموسيقى والمسرح أجراها معه هاشم صديق .. لكن العتمة تسد أفق السؤال عندما نحاول البحث عن أية دراسة تتقصى حول الحلول الفنية التى اختارها مكى سنادة ليخرج للمسرح "نبتة حبيبتى" لهاشم صديق أو حينما قام بتأدية دور خليل فى مسرحية "خطوبة سهير" لـحمدنا الله عبد القادر»، على سبيل المثال.

غنى عن القول إن سؤال الأثر الـ "مسطور" هذا . لنحدده بالقول الأثر النقدى . عن التجربة الفنية لمكى سنادة يكتسب أهميته من كونه يعبر ، بوجه ما ، عن فعالية هذه التجربة ، وهو ، من بعد ، الذى يمدها بخيط البقاء، إن جاز القول ، أو يمد سيرتها إلى ذاكرة الأجيال القادمة .. إلخ!

صحيح أن هذا هو الحال فى خصوص العديد من تجارب الأجيال المسرحية السابقة ، لكننا نقارب هذا الحال ونخصصه بتجربة مكى سنادة لاعتبارات مختلفة نسبياً !

وقبل أن نبدأ عرض هذه الاعتبارات لننصت إلى مكى سنادة وهو يبتدئ حديثاً عن تجربته بعد أن انصرم نحو أربعين عاماً عليها قائلاً :

(انتبهت فجأة لأجد نفسى بلا تاريخ.. وبدون ماض، وبدون إرث، وكل ما أنجزته خلال 40عاما غير موجود وأصبح الحديث عن مكى سنادة مجرد حكايات وأحاج، وليس هناك دليل مادى موثق يدل على مسيرته، معالمها.. وسماتها، وإضافاتها، فهو غير موجود فى التليفزيون أو المسرح ولا أظنه فى الإذاعة.. وحتى إذا ما وُجد لا أظنه متاحاً لكل شخص حتى يتناوله بالتحليل والدراسة.. لفترة من الفترات جلست أتساءل: لو جئت لرسم ملامح مكى سنادة.. أين أتلمسها؟).

نستطيع أن نتبين بالطبع النغمة الحزينة التى تطبع هذا الحديث ، كما أن بمقدورنا أن نعتقد، قياسا على تجارب مماثلة، أن ذلك هو حال العديد من الأسماء المسرحية الرائدة !

فأين السؤال ؟

أعد سنادة فى واحدة من مناسبات حكومة مايو ورقة مهمة بعنوان «المسرح السودانى.. ظواهره وقضاياه». فى جزء متقدم منها سوف يحاول سنادة أن يرصد تجارب المخرجين السودانيين خلال أحد عشر موسما مسرحيا ، ليتحدث عن سبيل التراكم والاستمرارية ، وهنا يورد أنه:

(من ضمن ثمانية وعشرين مخرجا قدمهم المسرح خلال أحد عشر موسما لم يبرز من حيث المسرحيات سوى مكى سنادة الذى أخرج تسع مسرحيات يليه الفاضل سعيد بست مسرحيات ثم عثمان قمر الأنبياء ومحمد رضا حسين ...)

وفيما لو أُخذت شهادته عن نفسه، فإننا نعتقد أن سنادة بحديثه هذا يوفر لنا أول الاعتبارات الذى نستند عليها لتبيان أن حال



مكى سنادة

أربعون عاماً من المسرح ضاعت بدون توثيق

رصد تجارب المخرجين السودانيين خلال أحد عشر موسماً مسرحياً

ليس هناك أى دليل مادى يدل على مسيرته



غياب الأثر النقدى فى خصوص تجربته يتميز بصبغة مغايرة، إن جاز القول، وهى حقيقة أنه المخرج الأكثر إسهاما على مدى أحد عشر موسما مسرحيا !

إلى ذلك أن مكى سنادة هو الذى كان مديرا لإدارة الفنون المسرحية والاستعراضية فى الفترة 1980-1981 ثم مديرا لمصلحة الثقافة بالإنابة ، ثم مديرا للعلاقات الثقافية بمصلحة الثقافة 1982– 1987 ثم مديرا لمصلحة الثقافة 1987–1989 ثم أمين عام الهيئة القومية للثقافة 1993 – 1994 كما عمل مستشارا لوزارة الثقافة ، ثم مديرا مكلفا للمسرح القومى من 1998 إلى العام 2006 هكذا ".

إلى ذلك أيضا وبحسب سعد يوسف عبيد أنه فى الفترة من67 إلى 1987 مثل سنادة فى 9 عروض وأخرج 12عرضا "علما بأن أول عرض أخرجه كان فى موسم 70–71 على خشبة المسرح القومى" وصمم فنيات 15عرضا ، وضمن ما يذكره سعد يوسف أيضا أن أولى الوظائف التى شغلها مكى سنادة داخل المؤسسة المسرحية كانت وظيفة نائب مدير المسرح القومى وكبير المخرجين فى عام 1968 قبل أن يكون قد أخرج عرضا واحدا".

بالنظر إلى هذه المعطيات نستطيع القول: إن أمر غياب الأثر النقدى حول تجربة سنادة هو مما يُستغرب له قياسا على تجارب أسماء مسرحية أخرى عاشت فى ذات الفترة ولم يكن من حظها أن تحظى بهذه الوفرة من المناصب ، كما لم يكن بمقدورها أن تنتج (أو تشارك فى) هذا القدر من العروض المسرحية إخراجا وتمثيلا ... مع ذلك لن يعوزك أن تجد أن ما يمكن أن يمثل مصدرا نقديا فى خصوصها .. أكثر مما هو فى خصوص تجربة سنادة !

لنقل الآن لماذا لم تحرز هذه المواقع المتعددة التى شغلها سنادة على رأس المؤسسة المسرحية ، وتلك الكثرة من العروض التى اشتغل مخرجا بها أو مثل فيها .. لماذا لم تحرز فى نفوس النقاد ، والمسرحيين بصفة عامة ما يحملهم على مقاربتها وطرح رؤاهم حولها.. تقويما وتقييما، وبما يخلف فى النهاية أثرا يمكن للأجيال اللاحقة أن تتبعه وتبحث فى مساراته !

لن يكون منطقيا ، بأى حال ، القول أن هذا الغياب يمكن اعتباره حكماً قائماً على أن تجربة سنادة المسرحية ، فى تجلياتها المختلفة ، لم تكن مُلهمة أو محرضة على مقاربتها نقدياً ، وأدامتها بالكتابة .. لن يكون ذلك منطقياً بالقدر ذاته الذى لا يمكن معه القول أن هذا الغياب يمكن اعتباره مؤشرا على تعقد تجربة سنادة واستعصاءها على الإحاطة والقراءة !

وفيما لو أُستقبل كلامنا بهذا الوجه ؛ فإننا نقول إن حالة سنادة هذه تعد نموذجا مثاليا لما تسببت به حالة البؤس التى ظل يعيشها المسرح فى السودان ، عقب انتهاء المواسم المسرحية .. هذا إذا اتفقنا أن فترة المواسم المسرحية كانت بمثابة «المدماك» الأول فى عمارة المسرح العامرة التى كان يحلم بها الرائد الفكى عبد الرحمن وكل الرواد الأوائل ؟!

ولنتعرف على ذلك بالجلوس إلى سنادة نفسه . للمفارقة . فى بحر فترة السبعينيات ، سنجد أنه يعتقد بداية أننا :

(نجد أنفسنا لا نملك ألا أن نؤرخ للحركة المسرحية عندنا بعام 1967 نسبة إلى أنه التاريخ الوحيد الذى مارسنا فيه نشاطا مسرحيا منفتحا ومنظما ومستقرا ونسبة إلى أنه فى هذه الفترة على وجه التحديد بدأ الاهتمام بالمسرح على المستويين الرسمى والشعبى . يأخذ شكلا إيجابيا)"

أما ما هو وراء هذا التاريخ فبالنسبة لسنادة لا يمكن الاستناد عليه فى كتاب التاريخ المسرحى . الذى لم يصدر بعد . لأنه لم يستطع (أن يعكس آثاره الفكرية والفنية على مجتمعنا بالصورة التى نلاحظها فى أمثاله من بلدان أخرى).

يمكننا أن نختلف أو نتفق مع هذا لكن مهما كان من أمر فإن مكى سنادة يبدو فى المقدمة التى رأى أن يختارها لورقته "المسرح السودانى.. ظواهره وقضاياه" متحفزا لقراءة المشهد المسرحى ابتداء من 1967 بمواسمه الأهلة بالعدد " 11موسما" أكثر من أى شئ آخر !

فكيف يستشعر سنادة حال التحديات التى تعيشها الحركة المسرحية منذ تلك البدايات :

يختار سنادة أن يدرج ورقته كالتالى :

- توافر النشاط المسرحى واتصاله.
- توافر الكفايات الفنية المختلفة ووسائل التدريب والإعداد .
- مشكلات النشاط المسرحى ومعوقاته .
- تبادل الزيارات بين المحافظات فى مجال المسرح ومسرح الأقاليم.

أولى الملاحظات التى سيعرب عنها هى أن قراءة حركة النشاط المسرحى على مدار أحد عشر موسما مسرحيا تكشف فى ما يتعلق بالتأليف المسرحى ، على وجه التحديد:

(عدم قدرة المؤلف المسرحى "السودانى " على الرسوخ والاستقرار بصورة جعلت من كل وافد جديد فى هذا المجال تغييرا كاملا، ويكاد يكون جذريا للمسار والاتجاه بدلاً من أن



اللوحة للفنانة «عطيات متولى»

ضرورة إصدار تشريع يتوافق مع الحياة المسرحية



ليس لدينا فرقة واحدة تتميز بأسلوب خاص باستثناء «الفاضل سعيد الكوميدية»!



يكون إضافة تشكل مذهبا أو تبلور أسلوباً) !
ويرى أنه وفى السبيل إلى معالجة هذا الأمر هناك داعياً إلى :
(إصدار تشريع متناسق مع الضرورات المسرحية الملحة يتفرغ بموجبها البعض الواعد من الكتاب المسرحيين الحاليين على أن يُضاف إليهم مستقبلا أعداد جديدة من الكتاب الأكفاء)!
ويتبع هذه الملاحظة بملاحظة ثانية فى شأن الفرق المسرحية .. بعد أن يعددها بأسمائها الثمانية يشير إلى أنه لاحظ أنها تفتقر إلى الرؤية ؛ وبتعبيره هو :
(لا يوجد بينها فرقة واحدة تتميز بأسلوب خاص باستثناء فرقة الفاضل سعيد الكوميدية ولا توجد فرقة واحدة تتوافر لها الأسس التى ترتكز عليها وتضمن لها الاستمرارية والعطاء المتصل، أضف إلى ذلك أن كل الفرق لم توفق فى اجتذاب العنصر النسائى والذى أصبح يشكل عائقا حقيقيا أمام مسيرة المسرح) !
أما الملاحظة الثالثة فهى فى شأن دور العرض المسرحى المنتفية ، وأنتخب مما قاله هنا عبارته الطويلة :
(إن المعهد يدفع سنويا إلى ساحة العمل الإبداعى عددا لا بأس به من الخريجين "...." وأن تصطدم هذه الطاقات بواقع انتفاء دور العرض فإن ردود فعلها تكون غير مواتية، وبذلك يصاب مسرحنا بأضرار جسيمة لا يمكن تقدير مداها فى الوقت الحالى .. أقلها أن يفقد المسرح احتياطيه من الشباب..).
ملاحظته الرابعة تنفتح على الجمهور ـ هل لا زالت هذه المشكلة قائمة أيضا ـ وبعد أن يستعرض ملاحظاته الدقيقة بخصوص جمهور المواسم المسرحية يقول سنادة بضرورة : (إيجاد مناهج تشجع على خلق الثقافة والروح المسرحيتين فى المدارس والجامعات ، ودعم المكتبة السودانية بالكتب التى تُعنى بحركة المسرح السودانى، وتقوم بتأريخه وتقويمه ..)
ثم سيتحدث برؤية عميقة ، فى تقديرى ، عن مسرح الأقاليم:
(التفكير فى مسرح الأقاليم يثير مجموعة من القضايا على جانب عظيم من الأهمية منها:

ـ ما هى طبيعة الجمهور ؟
ـ ما هى النصوص التى تلائمه ؟
ـ ما هو الشكل المثالى للعرض الذى يقدم له ؟
ـ ما هو رصيد الأقاليم من التجربة المسرحية ؟

هناك قضية أساسية وهى أن جماهير الأقاليم فضلا عن غياب التجربة الذاتية فى ممارسة المسرح فى معظمها أو تعثرها فى البقية الأخرى ظلت أيضا محرومة من هذا الفن المتقدم ولم تلق منه إلا صورا مهزوزة من فرق تجارية تعبر المدن بحثا عن الرواج).
وقبل أن نصل إلى ختام هذه الورقة ونقف على توصياتها القيمة حرى بنا أن نشير إلى أن الناظر إلى مكتبة المسرح السودانى يستطيع أن يتبين أن الورقة الوحيدة التى قاربت بدقة علمية ، وبالاعتماد على الإحصائيات والأرقام ، كما يقال ، وقل أيضا بـ مزاج إنشائى مؤثر، موضوعة إشكاليات المسرح السودانى، بصفة شاملة لحد كبير، هى هذه الورقة التى أعدها سنادة للمؤتمر القومى للتخطيط الثقافى الشامل، ضمن برامج الاتحاد الاشتراكى السودانى!
وبعد ، يوصى سنادة فى ختام ورقته بالآتى :
(ـ إقامة المهرجانات وتخصيص جوائز تشجيعية لأفضل الفرق والفنانين والكتاب الذين يشاركون فى هذه المهرجانات .
ـ نشر الصالح من مسرحيات كتابنا المحليين ودفع مكافأة مجزية للكاتب مع حفظ حقوقه.
ـ السعى إلى تعريف حركتنا المسرحية على المستوى القومى والإقليمى وذلك عن طريق إصدار نشرات دورية تتضمن معلومات عن حركة المسرح عندنا وتوزيعها على مستوى واسع .
ـ إرسال فرقنا المسرحية إلى الأقطار العربية والمشاركة بمهرجاناتها .
– تسهيل الزيارات التى يقوم بها رجال مسرحنا فى العالم للاطلاع على المستوى الذى وصلت إليه الحركة المسرحية .
ـ تكليف الباحثين بإجراء دراسات عن المسرح فى أقاليمنا المختلفة بقصد تأصيله ومتابعة حركته فى كل منطقة والتعرف على أوجه التقارب والتباعد بينها ورصد التيارات والمؤثرات التى تسيطر عليها والتعرف من خلال ذلك كله على الخطوط الأساسية التى يمكن أن تبلور شخصية محددة ومتميزة للمسرح السودانى).
إن من يقرأ تعيين مكى سنادة لمشكلات المسرح فى تلك الفترة يستطيع أن يرى كيف أنها عادت ، وبثقل أكبر ، لتهد أكتاف الحركة المسرحية.. لا شىء تغير إذن، بل تفاقمت المشكلات أكثر وأكثر !
منذ ذلك الوقت وإلى الآن لم تُطبع غير مسرحية أو مسرحيتين ، لا أحد يعرف فى شأن المؤلفين، لم تبن أية دار عرض، مسرح قاعة الصداقة هو الوحيد المهيأ تقنياً وهو الوحيد الذى ليس فى مقدور المسرحيين دفع كلفة إيجاره، الكوادر التى دفع بها المعهد تعيش الان مصائر الاغتراب والمهاجر وبالعشرات .. ، الأقاليم لا زالت بلا خشبات مسارح.. وهكذا !
يقول سنادة: (أنا لا أعفى نفسى من المسئولية) لكن هذا فى سياق إجابته على سؤال حول ضعف الفرق المسرحية فى المشهد المسرحى السودانى فى العام 2004 عجزها عن أن تحقق ذاتها خارج إطار المؤسسة الرسمية على غرار ما هو فى مصر بحكم أنه كان على رأس مؤسسة المسرح لأوقات عديد.ة ويردف (لكن حتى فى تلك الأحوال لم يكن بيدى القرار)، ويستطرد (الحركة المسرحية أيضا مسئولة) ويشير سنادة إلى أن هذه الفرق أقل طموحا من تلك الفرق السبعينية التى عددها فى ورقته بأسمائها الثمانية وقال عنها إنها لم تستطع أن تبلور أسلوبا مسرحيا يعبر عنها، مستثنيا فرقة الفاضل سعيد!
عموما .. يبدو لنا من الأفضل الآن أن نأمل وننتظر الورقة التالية لمكى سنادة التى سيكشف لنا من خلالها قضايا المسرح وظواهره فى هذه الفترة الأخيرة بتلك الدقة اللافتة وبذلك الجهد المضنى النادر فى ذاكرتنا المسرحية ..!!
كما نأمل أن يكون فى الإمكانإأدارج دراسة (المسرح السودانى.. قضاياه وظواهره) لمكى سنادة فى كتاب يتيسر للطلاب والباحثين أمر الحصول عليه، لقيمته التاريخية والفنية .. كما نأمل أن يبذل المزيد من الإمكانيات من أجل مزيد من الدراسات حول سيرة هذا المسرحى إلى جانب ما قدمه مؤخرا د. سعد يوسف عبيد حوله فى كتاب : (الإخراج المسرحى بين الفاضل سعيد ومكى سنادة) راجيا أن أكون قد رددت بعض الدين لهذا الرمز .

المصادر :
http://www.alsahafa.info/ /
index.php?type=3&id=21474889591/
مكى سنادة : المسرح السودانى :ظواهره وقضاياه .المؤتمر القومى للتخطيط الثقافى الشامل: قضايا السينما والمسرح . الاتحاد الاشتراكى السودانى لجنة الإعلام والتوجيه . وثيقة رقم 7. د.ت.
مكى سنادة : حوار فى المسكوت عنه . برنامج باذاعة أم درمان / الحلقة .16اخراج اسامة الشريف 2004.
سعد يوسف عبيد : الإخراج المسرحى بين الفاضل سعيد ومكى سنادة . منشورات أمانة الخرطوم عاصمة للثقافة العربية ص40 .2005

السودان:



عصام أبو القاسم



• استمد ألفريد فرج قصص ثلاث من مسرحياته من ألف ليلة وليلة، وهذه المسرحيات هى: «حلاق بغداد» 1964، «بقبق الكسلان» 1966، «على جناح التبريزى وتابعه قفة» 1969.

أربع مسرحيات لكاتب قطرى موهوب

بعيداً عن الوعظ واستلهاماً للخيال الشعبى

من بين المسرحيات الأربع اثنتان للأطفال، هما: وردة الحياة، جنية الأحلام
والمسرحيتان تعتمدان على التراث الشعبى المحبب للنفوس، والمتضمن للجوانب التعليمية التى نقدمها لأطفالنا فى ثوب فنى محبب.

ومسرحية وردة الحياة تصور سعى الإنسان للوصول إلى هدف بعيد المنال، وما يقابله من أهوال فى سبيل الوصول إلى الهدف.. فالبطل يريد الحصول على وردة الحياة ليخلص بلده من الجفاف، وإعادة النهر للتدفق ليزرع الناس ويعيشوا معيشة كريمة، إلا أنه فى سبيل الحصول على هذه الوردة يقابل الثعبان ذا الرأسين، والأسد الذى يريد أن يأكله، والتنين الذى يحول دون الوصول إلى الوردة، ورغم كل هذه الصعاب فإن البطل "سعيد الحطاب" يصل لهدفه بالإيمان بالله، وهذا هو الدرس الأول الذى يقدمه لنا الكاتب سعود على.

وهذه التيمة التى يقدمها كاتبنا ليست عربية خالصة، فهى موجودة أيضًا فى التراث العالمى، ولعلنا نذكر أسطورة جيسون التى تبين سعيه للحصول على الفروة الذهبية، والأهوال التى اعترضت طريقه، وكيف انتصر عليها بالحب. وهناك العديد من الأفلام والمسلسلات العربية والأجنبية التى عالجت هذا الموضوع، ورغم تعدد المعالجات فإن باب الإبداع لا يوصد أبدًا أمام الأجيال الجديدة ماداموا يقدمون رؤى جديدة ومعالجات فنية مختلفة.

والجديد فى الرؤية هنا هو التأكيد على الإيمان بالله، وهذا ليس وعظًا ممجوجًا، لأن الخيال الشعبى يهدف دائمًا إلى تقديم قيمة إيجابية، وهناك نوع من القصص الشعبى يسمى "القصص التعليمى" وينتهى دائمًا بدرس أخلاقى. ولذلك فالكاتب إذ ينهل من التراث الشعبى يقدم رؤيته الإيمانية فى قالب فنى معترف به ومحبب لدى الكثيرين.

وليس سعود على أول من لجأ إلى القصص التعليمى فى مسرحه، فالحكيم وصلاح عبد الصبور سبقاه إلى ذلك.

تدور أحداث مسرحيتنا فى مكان خيالى اسمه "أرض الطيبة" وهو مكان لا يمكننا أن نحدده على الخريطة، أما الزمان فلا ذكر له، ولا شك أن الخيال الشعبى الذى حرص على عدم تحديد الزمان والمكان أراد أن يقول لنا إن القصص التى يقدمها يمكن أن تحدث فى أى زمان وأى مكان. وقد استفاد سعود من هذا الخيال الشعبى.

تبدأ الأحداث بفرحة الناس لأن سعيد هدم السد، وأعاد النهر للناس ليزرعوا ويحصدوا ويعيشوا، إلا أن شريدة ومسعود يبنيان غيره، ويذهب سعيد لهدم السد الجديد، ويقرر شريدة ألا يواجهه بالقوة، ويستخدم الحيلة للخلاص منه، فيطلب منه أن يأتيه بوردة الحياة مقابل أن يترك النهر يتدفق، ويوافق سعيد، ويقوم بالرحلة التى أشرنا إليها منذ قليل، لكنه عندما يصل إلى الوردة يشترط عليه التنين شرطًا، وهو: ألا يعطيها لرجل شرير حتى لا يسيطر على العالم، إذ إن من يملك الوردة يمكنه أن يحقق ما يريد، ولذلك يمنع سعيد الوردة عن شريدة، لكن المفاجأة أنه يمنع الوردة عن الناس، ويبين لهم أن المعجزة الحقيقية ليست فى الوردة، بل فى داخلهم، فى إيمانهم بالله، وبقوتهم، وبقدرتهم على التغيير، وينجح فى أن يقودهم لمواجهة شريدة الذى يتركه حراسه خوفًا من مواجهة أهل البلد جميعًا، ونراه كالفأر المذعور، ويطلب أن يرحل عن البلد بدلاً من أن يقتلوه.

إن موقف سعيد الأخير موقف يدل على حصافة من المؤلف، لأنه لم يجعل حل المشكلة مرتبطًا بالبطل الفرد، بل جعله حلاً قائمًا على إيمان الجماعة بالله وبنفسها.

ومن الضرورى هنا أن نشير إلى أن تنفيذ هذا العمل يحتاج إلى خيال خصب، إذ نرى فيه الحمامة تتكلم، وتطير، والثعبان ذا الرأسين، والتنين، وهى مفردات تحتاج إلى خيال لتجسيدها.

وقد قسم الكاتب مسرحيته إلى فصول، وأرى أنها مسرحية من فصل واحد، متعدد المشاهدة والحوار فى مسرحيتنا باللغة الفصحى، وهذا أمر حسن، لأن المسرح من أهم الوسائل لتعليم الأطفال النطق الصحيح للغة. ويحسب لكاتبنا قدرته على تقديم حوار سهل، يخلو من الألفاظ المهجورة، والتراكيب الغامضة، وهو حوار يعتمد على جمل قصيرة سريعة - غالبًا - مما يسهم فى سرعة الإيقاع.

المسرحية الثانية لسعود على هى "جنة الأحلام"، ومكانها الغابة، وأبطالها جميعًا من الحيوانات فى. والمسرحية تنقسم إلى فريقين:
فريق الطيبين، وهو كله من الحمير.. إلا أن هذا الفريق فى حد ذاته ينقسم إلى قسمين: القسم الأول يتكون من الحمير المغفلين، أما القسم الثانى فيتكون من حمير يتصفون بالعقل والحكمة، ولذا يدور صراع داخل هذا الفريق بين المغفلين والعقلاء.
أما الفريق الثانى المواجه للحمير فيضم الأسد، وبعض الحيوانات المفترسة.

تبدأ الأحداث بدخول حمار "أحيمر" على إخوانه أبناء بلدة الحمير ليخبرهم أنه عائد لتوه من بستان يشبه الجنة، لما فيه من الأشجار والعشب والماء، ويؤكد لهم أن هذا البستان أفضل من بلدهم الفقير، وأن راعى البستان طلب منه دعوة كل أهالى بلدة الحمير لينعموا بهذا الخير.

ويغلب على المسرحية سمتان: الرمزية، والتعليمية.

كاتب عربى جديد يستحق التشجيع



كان من الأفضل صياغة المسرحية باللغة العربية



أما الرمزية فتتضح من خلال اختيار الشخصيات الرئيسية فى المسرحية: الحمير والوحوش المفترسة، إلا أننى أرى أن الرمز كان شائكًا، لأننا حين نرى حميرًا تتحدث عن العقل وحب الوطن فإن مصدر القول يجعلنا نقول إنه كلام حمير. وربما كان أفضل لو أن المعارضين للحمير من الحيوانات الأخرى آكلة العشب، فيكون الفعل الخالى من التعقل للحمير والحديث عن القيم الإيجابية من غيرها.

والتعليمية كما ذكرنا من قبل سمة فى الأدب الشعبى، وهى مناسبة لمخاطبة الأطفال وإقناعهم بالقيم الإيجابية وقد ترك سعود على مساحات للغناء، وحدد المعانى المطلوب تقديمها عبر كل أغنية، والمعروف أن الغناء والاستعراض عنصران أساسيان فى مسرح الأطفال.

ومما يؤخذ على المسرحية أنها مكتوبة باللهجة القطرية، مما يحكم عليها بالمحلية، ويجعل تلقيها صعبًا بالنسبة لغير الخليجيين. وقد توقفت - مثلاً - أمام مفردات، الملقوف، السالفة، زانطه، صبح، وغيرها، وربما يكون من الأفضل صياغة المسرحية بالفصحى لسببين:
السبب الأول: تعليم الأطفال النطق الصحيح للمفردات، وزيادة ثروتهم اللغوية، وتعويد آذانهم.
السبب الثانى: قدرة العربية على التوصيل فى كل البلدان العربية، مما يتيح للمسرحية انتشارًا أوسع.

والمسرحيتان الأخريان اللتان قرأتهما لسعود على، هما: عابر السبيل، ووطن المهاجرين الأبديين.

والمسرحيتان قصيرتان، وعدد الشخصيات فيهما محدود، فلا يزيد العدد عن ثلاثة رجال فى "عابر السبيل"، ولا يتجاوز شخصيتين فى "وطن المهاجرين الأبديين"، وهذا يجعل المسرحيتين مناسبتين تمامًا لأندية المسرح ومسرح الغرفة، خصوصًا أنهما لا يحتاجان لديكورات ضخمة أو متعددة، ولا لتكاليف كبيرة. والحدث فى عابر سبيل محدود جدًا، بل نكاد لا نجد حدثًا، إذ إن المسرحية تقدم لنا حوارًا بين شخصيتين:
المسرحية لقلة أحداثها، والتجريد الشديد لشخصياتها تقترب بنا إلى حد بعيد من "مسرح العبث" إلا أنها ليست عبثية.

والمكان فى المسرحية غير محدد، والزمان غير محدد، وهاتان أيضًا من سمات مسرح العبث، مما يبين تأثر كاتبنا واستفادته بهذه المدرسة الفنية، وإن كان لا يلتزم بها كل الالتزام. فالعبث لا يعترف بمنطقية الأحداث والشخصيات، أما مسرحيتنا فيحكمها المنطق.

وحوار سعود على فى هذه المسرحية يشهد له بالبراعة، وقد استطاع تصوير ما يدور داخل الشخصيات، وتحولات كل شخصية، وكان يتميز بالجملة القصيرة التلغرافية حين يقتضى الموقف ذلك، مثلما رأينا فى الحوار مع العجوز، ويطول أحيانًا حين يقتضى الموقف تصوير الماضى وأعماق الشخصيات. إلا أن به بعض الهنات اللغوية التى تستحق المراجعة.

وإذا كانت المسرحيات السابقة كلها من تأليف كاتبنا، فإن المسرحية الرابعة مقتبسة عن قصة قصيرة لإبراهيم الكونى. المكان هنا هو الصحراء.. أى صحراء دون تحديد.

والزمان غير محدد.. هو فى العصر الحديث وكفى.

والحدث بسيط جدًا، فنحن أمام رجلين يحرسان الغزلان فى إحدى المحميات الطبيعية. وأحد الحارسين من أبناء الصحراء، لديه قيم صحراوية تؤكد على ضرورة الحفاظ على الثروة الصحراوية، وألا يسرف فى قتل الغزلان لأنها لا تخصه وحده، بل تخص كل أهل الصحراء. وهو ما هو فى الصيد وإطلاق النار، إلا أنه لا يستخدم مهارته ضد الغزلان بوازع من مبادئه. أما الرجل الثانى فهو ابن مدينة، كل هذه القيم لا تخصه، وكل ما يعنيه أن يصطاد له صاحبه غزالاً ليتعشيا به.

يرفض الرجل الصحراوى طلب زميله فى العمل، فيحاول هذا الزميل إقناعه بكل الوسائل، بما فى ذلك الكذب، وحين يفشل يلجأ إلى الخمر، وبعد إلحاح ينجح فى إقناع هذا الصحراوى الصعب بشرب شىء منها، وكأسًا بعد كأس ينطلق الوحش الكامن فى نفس الصحراوى من أسر العقل والقيم، وفى ظل التحدى بينه وبين صاحبه يصطاد البدوى أول غزالة، إلا أنه بعد ذلك يتحول إلى رجل دموى، ويواصل قتل الغزلان بلا توقف، بلا تعقل، بلا كابح. وينزعج ابن المدينة الذى كان يشجعه منذ قليل، وسرعان ما يكتشف البدوى أن صاحبه كان يكذب عليه خلال محاولات إقناعه، لذلك يرفض تصديقه حين يحاول إقناعه بخطورة ما يفعل. أى أن الرجلين تبادلا مواقعهما كما رأينا فى المسرحية السابقة، وتحول كل منهما من الموقف إلى الموقف المضاد.

ومما آخذه على هذه المسرحية:
"عدم تقسيمها إلى مشاهد طبقًا لتغير الليل والنهار.
"النهاية الوعظية التعليمية.. إن الطابع التعليمى الذى امتدحناه فى مسرحيات الأطفال ليس مرغوبًا فى المسرحيات العادية، وعلى الكاتب أن ينتبه لهذا الفارق.

وتوجد بعض الأخطاء اللغوية إلا أن هذه العيوب لا تقلل أبدًا من أننا أمام عمل مسرحى ناضج يشير إلى كاتب موهوب. إن سعود على يبشر بكاتب عربى متميز، يستحق التشجيع، وأثق أنه رغم الصعاب سيؤكد وجوده.

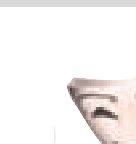


محمد السيد عيد



اللوحة للفنان «عطية حسن مصطفى»

• الفنان خالد عبد السلام انضم إلى فريق عمل المجلة المصورة التى يصدرها المركز القومى للمسرح على الإنترنت.



العدد 43 | 5 من مايو 2008
مسرحنا
جريدة كل المسرحيين

السينمسرح

نحو نظرية لمسرح جديد



اللوحة للفنانة «عزيزة غيث»

بعد التكون المجدى لإرهاصات الكون تتلاقح سمات التنوير الإبداعى فى أروقة السلام لتشرع بلونها السماوى الذى سيكون لمحة من لمحات المسرح المبشر بلون جديد فى أسلوب جديد، إنه الكيروكراف الذى التمس له المخرج بيرقاً جديداً ليدمجه مع الدراما وبعده تلج حلقة الجمال لتمتطى سلماً من سلالم المسرح مسجلةً لها اسماً جديداً وأسلوباً آخر لنطلق عليه (السينمسرح) .

فى البيان الثانى بعد البيان الأول الذى صدر العام الماضى والذى شرحت عبره التجربة السينمسرحية التى اشتققت اسمها من دمجى للمسرح والسينما لتكون سينمسرحا أى الرقص المدموج بالدراما والسينما. وبالبيان الأول الذى أصدرته كان عبر تجربتى فى مسرحية (الجمجمة) التى تسلطت برؤيتها الجسدية البصرية مزاحمة الخشبة التى تراقصت مع الممثل فى سينمسرحية التمست لها سمة من سمات التجديد الشمولى، فالأسلوب الجديد فى التمثيل يحتم على الممثل إحساساً عالياً بالموسيقى التى تكون بمثابة السكربت أو النص المسرحى الذى يخطط له الخطوط البيانية التى يسير عليها فى أكثر من مشهد يوجه فيه عناية المتلقين إلى أهمية الجسد البشرى الذى يحمل بين دفتيه الهم الغريب الذى حمله عبر عصور متتالية من الآلام التى تموضعت مع سمفونية التم الكبير .

فى (البيان الأول) أشرت إلى نقطة مهمة جدا وهى ان الممثل يحتم عليه أداؤه إحساساً عالياً بالموسيقى وذلك بأن يكون على دراية وعلم بالجانب الذهنى الذى يخلق الإشارات المهمة للممثل الذى يرغب بأن يسلط على الخشبة الجانب الاستقبالى للأفكار المطروحة عبر نص يحمل تفجيرات ثورية فقد سُئل (بيتر بروك) مرةً لما لا تختار نصا لـ(أجاثا كريستى) تخرجه؟؟ فقال:-(إن نصاً لـ (أجاثا) لا يثير عندى ذلك الإحساس الذى يثيره نص لشكسبير، فنصوص شكسبير تفجر عندى الاندفاعات الثورية للمخيلة).

انطلق البيان الثانى ليكون أيقونة لممثل أرهقته النصوص التقليدية بل بالأحرى الطريقة التقليدية بالإخراج التى تطلب من الممثل أن يتحرك على طبيعته فإن حالف المخرج الحظ وكان ممثله جيداً نجح العرض وإلا فإنه يولول على حظه العاثر .

فى البيان الثانى (للسينمسرح) على الممثل أن يكون ماريونيت المخرج فحركته تحسب عبر الزمن المنشطر إلى شطرين زمن آنى لحظوى وزمن أسطورى وموسيقى مع الأخذ بنظر الاعتبار أن يكون الممثل ذا ذهن وقاد منتبه لكل لحظة موسيقية فيتحرك عبرها على وفق مخطط ماريونيتى مرسوم من قبل المخرج الذى أسس للعرض بعد أن استنفذ بقراءته النص مرات عدة، ليحول الحوارات المكتوبة الى تراجيديا بصرية وحسية فى الوقت نفسه، هذه الحركة المبرمجة مع الموسيقى تُحرك الممثل وتجعله يرقص بدافعية تخلق منه الصورة التى تمكن المتلقى من أن يلمح بوضوح الجوانب التى تؤطرها التراجيديا .

(مسرح – السينمسرح) احتوى على اتجاه رؤيوى لم يكن سائداً فى مسقط رأس البيان وهو مكان محافظ كالموصل وبذلك بدا غرائبياً أن تطرح فكرة عرض بهذا أسلوب حتى إن البعض اتهم العرض بالمغامرة الكبيرة وهو فى الحقيقة إنه اتهام ممتع وجميل.

لقد وضح البيان الثانى الأسلوب السينمسرحى بإمكانية أن يقحم الممثل مخاوفه وظنونه واستنتاجاته من الماضى إلى الحاضر ليلملمها فى رؤية جديدة وأسلوب حديث انتقى من ماضيه الجمال، ومن حاضره الجلال ليكتسب بذلك توافقات رؤيوية وطدت عملية الفهم للنخبة .

فى البيان الأول تناولت مسالة النص ومدى إمكانية تحكم المخرج به وهنا بالبيان الثانى سأتناول مسألة التمثيل ومدى سيطرة المخرج على الجانب التعبوى للممثل ليخلق منه الوحدة المتكاملة من وحدات تكون العرض بمعية الموسيقى البطل الأوحد فى العرض. وبهذا فإن مسرح السينمسرح يعتمد على فرضيات مهمة :-

1- الفرضية الأولى:- الجسد:- على الجسد فى السينمسرح أن يتمتع بكامل لياقته وحيويته وأن يكون على درجة عالية من البلاستيكية المرنة.

2- الفرضية الثانية:- أن يلعب الجسد مع فضاء المسرح وتحت لواء الموسيقى التى توحى له بإيحات الحركة المتعددة الرؤى، لعبة الهارمونى الحركى المتوحد مع الرؤية الإخراجية للعرض.

3- الفرضية الثالثة:- أن يتمتع المخرج بحس إيمائى بمبادئ اللعب المسرحى .

4- الفرضية الرابعة :- أن يُحيل المخرج جميع السرد أو أغلبه إلى حركة وفق الفرضية 1, 2

إن الممثل يحمل معه الفكرة التى يتلقاها من قراءته للنص وبعدها يفكر فى إمكانية التحرك على الخشبة وهو يحمل الفكرة معه هذا فى السينمسرح

فالسينمسرح فى البيان الثانى الذى سيكون (كيرودراما) السينمسرح الجديد .

هنا على الممثل أن يلتزم بالمهمات التالية:-

-:1ان يحمل المرونة العقلية والجسدية، وهاتان الصفتان تمكنانه من استقبال الإشارات الجسدية التى حولت الأفكار إلى رؤى بصرية.

2- ان يكون حاملا للمعرفة والتى تجعل الوعى لديه متكاملاً وبالتالى تمكنه من فهم الحقائق أو اكتساب المعلومة عن طريق التجربة أو من خلال تأمل النفس، فالمعرفة مرتبطة بالبديهة واكتشاف المجهول وتطوير الذات .

3 – أن يعى أن للزمن جانباً مهماً فى التعبير عن الأفكار المعروضة على الخشبة وبالتالى يؤقلم ساعته البايولوجية على نمط لم يعتد عليه فى تجربته السابقة.

وبائتلاف النقاط الثلاث تتكون لدى الممثل المرجعية الكيرودرامية التى تؤهله للولوج فى السينمسرح الجديد .

يحتم على الممثل والمتلقى أن يرتديا رداءً مختلفاً

مسرح لا يحتاج إلى كلام ويستغنى عنه بلغة الجسد

السينمسرح-(الكيرودراما)- تحتم على المخرج أن يضع بحسبانه عدم الانصياع لقانون الهدم والبناء البروكى حيث يوكل المخرج لنفسه مسألة أن يهدم ويبنى مشاهد تم تأسيسها بل تتكون المشاهد فى ذهنه بعد ان يكون قد قرأ الموسيقى قراءة سماعية اجهضت عنده كل الأفكار الأسطورية المخزونة فى لا وعيه الجمعى ليؤقلم ما ائتلف من روحه التى تعالج المشهد المخزون من النص مع ما لديه من أدوات مهمة متمثلة بالماريونيت المتمثل بالممثل ليبدأ بتحريكه على الخشبة التى يقسمها وفق بقع ممنتجه لحالات عدة تجتمع فى فكر أوحد هو الفكرة الجمالية المستنبطة من النص الذى سيؤوله المخرج على الخشبة .

إن (السينمسرح) يحتم على الممثل والمتلقى أن يرتديا رداءً مختلفاً فالممثل هو المرسل والمتلقى هو المستقبل لذا على المرسل ان يعى اهمية دوره الشعورى تجاه نهضوية تواصل الأفكار عبر تبادل المعلومات والأفكار بينه وبين المتلقى أو أكثر وهو عملية ديناميكية تتضمن ثلاثة عناصر هى :-

1-المرسل
2- الرسالة
3- المتلقى.

فالتواصل مع الآخر ليس علما ، وليس مجموعة من الإجراءات الدقيقة و المتفرقة، إلا أن هناك مبادئ ومواضيع متماسكة ومحددة، والسينمسرح تجعل الممثل يستعمل مهاراته وقدراته فى تحقيق أكبر قدر من الإرسال الإيجابى.

الكيرودراما((السينمسرح)) تضم فى دفتها الجوانب السينمائية المتمثلة بالمشاهد السينمائية التى تخدم الأسلوب القانونى للسينمسرح وبالتالى يتحتم على الممثل أن يكون فى وضع متوقف أثناء دخول السينما فى المشهد المسرحى ويتحرك بعد انتهاء العرض السينمائى مع الأخذ بنظر الاعتبار أن يخدم العرض السينمائى الرؤية المسرحية للأحداث التى تنطلق على الخشبة، وبالتالى تخلق(الكيرودراما) إحالات التمثيل إلى جوانب منشطرة فقد يظهر الممثل على الخشبة وفى الوقت نفسه على الشاشة ليخدم حالة معينة كما حدث فى مشهد اغتيال الملك فى (انتقام هاملت).

ان مسرح (السينمسرح) لايحتاج إلى كلام بل يستغنى عن ذلك بلغة أخرى هى لغة الجسد التى تُفَعِل الذاكرة البصرية عند الممثل والمتلقى على السَواء ليخلق بجسده ديناميكية منغمسة بالموسيقى والإضاءة للوصول الى نتيجة مفادها الوصول الى الحقيقة السرمدية للتعبير الجسدى الذى ينتقل من حدث إلى آخر ومن حالة إلى ثانية فى تتابع صورى مبرمج على الموسيقى والفكرة نابعاً من تكاملية الحدث والزمن والفضاء، فـ(الكيرودراما) تحول الممثل إلى شخصية أخرى كما حدث مع المشهد السينمائى الذى ظهر فيه الملك والملكة ليؤكد على تكنيك إبداعى ابتعد عن الأسلوب التقليدى ليرجع إلى ذاكرته البصرية التى تكون المخزون الفكرى لعمله الذى منحه إياه (السينمسرح).فالجسد فى (الكيرودراما) خزين معرفى ينتقل عبر مفاهيم عدة لتحول من جسد الإنسان إلى جسد الشخصية التى يقدمها الممثل لتلتحم ذاكرته البصرية بذاكرة الشخصية فتجعل من التشكيل البصرى للشخصية بعدها حالة تعبيرية منفردة للتشخيص .

فى حضرة (الكيرودراما) يتحول الممثل إلى أسير فى الفضاء ينتظر ليعبر عن نفسه بدلالة بصرية تتخذ الجسد سلاحاً لها, فتحول (الكيرودراما)-السينمسرح –الجو العام إلى سديم منتخب من كوكب غير معروف يتجاوز العقل لينتقل إلى اللامعقول تتحكم فيها الموسيقى والتناقض فى الطرح فوجود الصوت فى العرض رغم اعتماد المخرج الصمت فى مجمل العرض مع وجود الحركة والسكون فى الآن نفسه، الظلام والضوء، كما أن (الكيرودراما) تعتمد اللجوء إلى المسرح الفقير فى الديكور لإيمانه بضرورة أن يكون الجسد هو المتسيد على الأحداث.

إن من ضرورات مسرح السينمسرح(الكيرودراما) أن تملأه الحركة والسكون معاً تتحرك بتحرك الموسيقى وتسكن بأمرها فجسد الممثل كآلة موسيقة تعبر عن دلالات عديدة فى الكون لتعبر عن المشكل الإنسانى منذ الأزل إلى الآن.

العراق:

عباس عبد الغنى

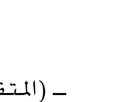




• المدهش أيضاً أن الكثير من مسرحياته قدمت مترجمة على مسارح لندن ووارسو وبرلين وباريس، وهذا يؤكد أنه استطاع أن يخرج من المحلية المصرية إلى العالمية، وهى خاصية لم يسبقه إليها أحد فى المسرح إلا توفيق الحكيم.

أوسكار والسيدة الوردية

1 - 2



مسرحية تطمح لوضع نظرية جديدة عن العرض المسرحى



المتفرج/ السامع هو ما يستدعيه وجود الممثل القارئ



العودة إلى مركزية الصوت تعنى الحضور الكامل للميتافيزيقا!



(الفرق المسرحية المستقلة) هى المجموعات الحرة أوالمتحررة من كافة الإرغامات التجارية .... بحيث لايبقى لها سوى الالتزام بالفن المسرحى والعمل على تطويره ، هو نفسه ..

غير أن وجود تلك الفرق- بمشروعها التجريبى الطامح إلى إنتاج صيغة (أوصيغ) مسرحية جديدة وأكثر معاصرة- فى القلب من المؤسسات المسرحية الرسمية (التابعة للدولة) ؛ بطابعها التقليدى ، يثير كما هائلا من التساؤلات ؛ لا تتعلق فقط بطبيعة تلك الفرق وإنما بالمشروع الثقافى- الجديد والمختلف- الذى تعمل وزارة الثقافة على تحقيقه ، عوضا عن قوى المجتمع المدنى المتشكلة فى ظل الواقع السوسيوثقافى (العولمى) ، الراهن ..

وهذه الدراسة تتخذ من أحد عروض (فرقة جمعية الدراسات والتدريب) وضوعا لها،للبحث فى الأفق الاختلافى الجديد الذى تنطوى عليه- فى مقابل النموذج الجمالى المسرحى التقليدى السائد ...

نظرية العرض الميتافيزيقى :

تقوم نظرية العرض المسرحى ،المتعلقة بالتجسيد،على أسبقية (الوعى التمثلى)؛ أى أسبقية الماهية (أوالمفهوم أوالمدلول)، على الوجود (أوالدال- أيا كان نوعه).. مما يعنى خضوع الدال وتبعيته للمدلول ، الذى يستمد وجوده من اللوغوس أوالحقيقة ..

فالحقيقة تقيم فى حيز مفارق للموجودات،أما الموجودات ذاتها فليست سوى (تمثيل أومحاكاة أوتجسيد) لتلك الحقيقة .. وبمعنى آخر،الموجودات التى نراها على خشبة المسرح(الأجساد، الأشياء...)، ليست سوى صور مجسدة تستعمل كقناع لإ ظهار الماهية- أى أنها ليست هى الوجود الأصلى، وإنما هى مجرد وجود شبيهى (= تمثيلى) ..

ومن ثم، فما نراه على خشبة المسرح،لا يستحضر الأشياء أوالشخصيات(الواقعية الحياتية) ذاتها، وإنما تصوراتنا عنها ،أو وعينا بها- أى ماهيتها.. وبعبارة واحدة- للدال دور وظيفى ؛ تكميلى بالنسبة للمدلول(=إظهارالحقيقة الكاملة للمدلول) .. هذا وإقامة التطابق بين (الوجود والماهية أوالدال والمدلول) هو آلية اشتغال الميتافيزيقا ..

ووفقا لهذا الطرح ، فإن نظرية العرض المسرحى ، السائدة ، منذ القدم ،إلى الآن ، بتجلياتها المختلفة والمتعددة والمتنوعة ، إنما تتأسس على (الميتافيزيقا) ..

أما عرض(أوسكاروالسيدة الوردية)- بماهو (قراءة مسرحية)؛ يجلس فيها (القارئ- الممثل) و(القارئة- الممثلة) ليقرآ النص ، الموضوع فوق مائدة ، قبالة جمهور(المستمعين) ،إنما يطمح إلى وضع نظرية جديدة عن العرض المسرحى ، تضع النظرية القديمة فى (موضع سؤال) أو (موضع أزمة) ، إلا أنه باستناده إلى (مركزية الصوت) ، إنما يعود ليموضع نفسه داخل الميتافيزيقا ذاتها !..

مفارقة (المائدة واللوغوس) :

(1)

(المائدة) كعلامة ، تحمل دلالات عديدة ، نذكر منها- على مرجعية(العرض/القراءة)- الاجتماع لمناقشة أمر من الأمور(=الحديث الشفاهى) أوالجلوس للكتابة أوالدلالتين معا ..

هذا والمائدة التى يجلس إليه ا(الممثل- القارئ/ محمد صالح) و(الممثلة- القارئة/ ماجدة منير)، تستدعى على الفور (بروفة المائدة)- المرتبطة بالمرحلة الأولى ؛ التحضيرية ، للعرض المسرحى .. وهى مرحلة الشروع فى خلق أوتخليق العرض ، هذا والعودة إلى (البروفة الأولى)- هنا- إنما تعنى الاستغناء عن فكرة العرض المجسد ، المكتمل (الضامن لمسرحية المسرح- وفقا للاعتقاد الحديث ، الشائع) ...

ولما كانت المائدة مثلثة الشكل ، يحتل كل منهما أحد أضلاعها ، فإنما يبقى الضلع الثالث- المواجه (للمتفرج/المستمع)- شاغرا.. هكذا ، بما يعنى أن الجمهور- كطرف ثالث- مدعو للجلوس إلى المائدة ، والمشاركة فى عملية الخلق ..

بادئ ذى بدء ، أشير، هنا ، إلى وجود محاولة لإعادة صياغة العلاقة بين الممثل والجمهور، عبر إعادة تعريفهما- على مرجعية (الأداء الكلامى) :

ـ (الممثل- القارئ) : هو القائم بالتمثيل القرائى- من خلف المائدة- مرتكزا على الأداء الصوتى المُصاحَب بالإيماءات والحركات التى يأ تيها- أساسا- بنصفه الأعلى (وجهه ويديه وكتفيه) ... كما أن الأداء- هنا- بما هو نوع من الاتصال (الشفاهى) فإنما يسعى جاهدا لإمتصا ص الصيغ التعبيرية السوسيوثقافية (اللغوية والإيمائية) ...

ـ (المتفرج- السامع) : هو مايستدعيه وجود (الممثل- القارئ)، كما أنه مشارك إيجابى فى إبداع العرض/القراءة- عبر تمثله التخييلى لما يقال ويُرى ..

ولمزيد من إيضاح الأمر، أقول (استلهاما لجماليات التلقى- عند ياوس، ولنظريات القراءة - عند إيزر وإيكو):العرض/ القراءة،يتضمن عالما تخييليا يتم تفعيله من تلقياته المختلفة والمتعاقبة .. فعبر التلقى (فرجة- سماع) ، يحدث نوع من التصاعد (الإدراكى- التخييلى) الذاتى، يتطور خلال عملية التلقى، وبذا يصبح التلقى وسيلة يحقق الوعى ذاته من خلالها ..

هذا والتركيز على الذات (المتلقية) يعود إلى أنها هى التى تحدد إمكانات تأويل وتحويل الكلمات (الرموز) إلى مجاز بصرى ...

ويمكن القول إن (المتفرج/السامع) هو مايتوقعه (القارئ الضمنى- عند إيزر) أو(القارئ- النموذجى- عند إيكو) ، وأعنى به (دورا) محددا فى العرض/القراءة ، يجسد المقاصد والأحداث التى تحتشد بها اللغة ، بشكل افتراضى- أى أنه (بنية أو وظيفة) وليس شخصا خياليا .. فهذه البنية تتوقع متفرجا/ سامعا حقيقيا،قادرا على التفاعل مع تأ ثيرات (العرض/ القراءة) ، ومن ثم فهو دائم الإنجاز والتحقق ولا يمكن تصوره منفصلا عن فعل (الفرجة / السماع).

وفى (العرض/القراءة) ، يتوزع الجمهورعلى موقعين (داخل- رمزى/خارج- واقعى) ، كمشارك؛ من جهة ، وكمشاهدين ؛ من جهة أخرى - فى آن واحد ..

صيغة المفرد فى كلمة (مشارك) ، أعنى بها أن (العرض/القراءة) يتوجه إلى كل (متفرج/ مستمع) على حدى ؛ لتحرير سرده التخييلى (المكبوت ، المسكوت عنه)- كجزء من نظام العرض/ القراءة نفسه .. هذا المشارك هو ما يتوقع منه القيام بتحقيق الوظيفة المنوط بالمتفرج/ السامع (الضمنى) القيام بها ..

أما صيغة الجمع فى كلمة (مشاهدين)، فأعنى بها ذلك الكل الحاضر- المسمى "الجمهور" (بصفته ممثلا لسلطة الضبط والمراقبة ، القائمة على حراسة الحقيقة الاجتماعية- أوسلطة ضبط التخييل الاجتماعى) ..

(2)

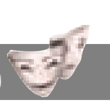
غير أن (القراءة)- هنا- تعنى العودة إلى مركزية الكلمة - logocentrismأو الصوت أو اللوغوس ؛ وهو مايعرف بميتافيزيقا الحضور ..

.. ووفقا (لدريدا)- فـ (تقليد مركزية اللوغوس ، ينسب أصل الحقيقة إلى اللوغوس ، أى الكلمة المنطوقة صوت العقل ، كلمة الله . وبالإضافة إلى ذلك فإن وجود أى كيان كان يتحدد دائما بوصفه حضورا . فموضوع العلم والميتافيزيقا هو (الكيان الحاضر) ، وهكذا يكون الحضور الكامل للصوت أعلى قيمة من العلامات الخرساء للكتابة، وكانت الكتابة من وجهة نظر هذا التقليد علامة ثانوية ، أداة لنقل الصوت ، بديلا أداتيا للحضور الكامل).

إذن ، العودة إلى مركزية (الصوت) تعنى (الحضور الكامل) للميتافيزيقا، فى مقابل (الصمت - الغياب) اللذين يحمل الحضور الرمزى للمتفرج/السامع- داخل المشهد (=المكان الفارغ على المائدة)- دلالتهما.. ذلك لأن الحضور الرمزى للمتفرج داخل المشهد ليس هو الحضورالكامل - أما هذا الأخير بالنسبة للجمهور ، فيتحقق (خارج المشهد) ؛ فالجمهورالواقعى يملأ مكان المشاهدة- يحضر كسلطة- بماهو (تمثيل ، تجسيد) لحقيقة اجتماعية ..

يتحدث(جوناثان كلر)عن أفضلية الصوت على الكتابة- وفقا (لدريدا) - فيقول بأنها (تستجيب للحظة من النظام (أولنقل من "حياة التاريخ") أومن الوجود باعتباره علاقة مع الذات) **.(4)**

ويضيف : (ودعوى دريدا هى أن لحظة الكلام التى يكون فيها الدال والمدلول ، أوالصوت والمعنى ، غير منفصلين ، والتى يبدو فيها الداخل والخارج ، أوالمادى واللامادى متحدين ، هذه اللحظة هى النقطة المرجعية التى يمكن إرجاع كل هذه التمييزات التى هى جوهرية لميتافيزيقانا لها .وأى إخلال بمكانة الكلام المتميزة يهدر هذه البنية الميتافيزيقية برمتها)، (والسبب الذى يجعل لحظة الكلام قادرة على لعب هذا



• بدأت الأسبوع الماضى أعمال تطوير وتحديث خشبة مسرح السلام استعدادا لاستقبال الموسم الصيفى.

● إن مسرحيات ألفريد فرج قدمت على معظم المسارح العربية فى دمشق وبغداد وطرابلس الغرب وتونس والجزائر والمغرب حيث لاقت نجاحاً منقطع النظير، وهذا يؤكد هويته المصرية العربية.

الدور هو أنها النقطة الوحيدة فيما يبدو التى يكون فيها الشكل والمعنى حاضرين فى الوقت نفسه فعندما أتكلم تبدو لى كلماتى لحظة النطق بها (دوالا شفافة تتساوق مع أفكارى) والوعى لحظة الكلام يبدو حاضرا لذاته ، وتقدم المفاهيم نفسها مباشرة باعتبارها مدلولات تعبر عن كلماتى للآخرين) ، ويبدو لى- حينئذ- (أن الصوت هو التبدى المباشر للفكر ، فيكون بذلك نقطة الإلتقاء بين المادى والعقلى، بين الجسم والروح،بين التجريبى والمتعالى،بين الداخل والخارج ...إلخ).
(وهذا ما يدعوه دريدا بنظام سماع المرء لنفسه وهو يتحدث ،وفهم نفسه: كلماتى تعطينى أفكارى مباشرة). وقد اعتبر هذا الشكل من حضور الذات ، من دائرة فهم الذات ، هو نموذج الإتصال بشكل عام ......).
على ضوء ما سبق ، (الصوت)- فى العرض/القراءة- يرتكز على الحضور ؛ (حضور الذات كجزء من الحقيقة الميتافيزيقية الاجتماعية التى يمثلها المشاهدون) ، وبتعبير آخر، ينطوى الأمر على إجراء عملية أسطرة ، يتم بمقتضاها دمج وتوحيد (الحضور جميعا) : الممثلان والجمهور الواقعى .....
أما (المشارك: المتفرج/السامع- الضمنى)، فهو (المختلف أوالهامشى) الذى ننعته عادة بالغياب؛ وهو نفسه مايعتمد عليه (الحضورالمركزى) فى تحديد هويته- ذلك أن (اكتمال الحضور) مسكون منذ البداية بتأجيل تمامه ، نظرا لاحتياجه إلى ما يظهر حقيقته المكتملة..
إذن، (الحضور)- فى العرض/القراءة - يقوم بتعريف اكتماله ومركزيته ،عبر (الغائب)- الذى يرمز إليه (المكان الفارغ على المائدة) ، أو أن هذا الأخير ، هو الشرط المتمم لميتافيزيقا الحضور ..

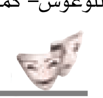
(3)

وبالطبع فإن كل عرض مسرحى إنما ينبنى على تحويل النص المكتوب إلى نص منطوق ، كما أننا نعرف أن المسرح هو الفن الذى يتميز عن غيره من الفنون بالحضور الزمنى المطلق (=المضارع الأبدى)... ويبدو واضحا أن سمة (الحضور) هذه- التى هى قرينة وجود المسرح - إنما تتماهى مع (الظهور) فى الزمن ؛ اللانهائى ...
هذا وبالعودة إلى (المعجم الوجيز) سنجد أن الكلمات العربية : (حضر)، (مثل)، (جسد وجسم)، (حكى)- باشتقاقاتها المختلفة ، إنما تتصادى فيما بينها وتتلاقى عند معان مشتركة، حتى أنها تكاد تترادف : (حضر : قام مقام فلان ، شهد ، تذكر / مثل : قام بين يدى فلان، شابه ، شبه ، صورة له حتى بدا كأنه ينظر إليه ، الإنابة ، العرض ، الطاعة ، الاحتذاء، الاتباع ، الأفضل/ جسم، جسد: اتخذ شكلا، شخص/ حكى: أتى بمثله وشابهه... إلخ) ..
أعنى بهذا أن (الحضورالمسرحى): هو الوجود (المسموع ،المرئى) فى الزمان والمكان ، كما أنه ينطوى على (خطاب) يتحدد مجال اشتغاله بإخضاع الموجودات لتراتبية صارمة ، تقضى بأسبقية المسموع (الصوت) على (المرئى) ؛ والإعلاء من قدر (الأذن) على (العين) ...
يقول(إبراهيم فتحى)بأن آلية مركزية الصوت قد ولدت (مصفوفة تاريخية ثقافية من التضادات البديهية : المشافهة /الكتابة ،الصوت /الصمت ، الوجود/اللاوجود ،الوعى/اللاوعى ،الداخل/ الخارج ،الواقع/الصورة ،الشئ/العلامة ، الماهية/الظاهر ، الصدق/الكذب ، الحضور/الغياب ، المدلول/الدال . وكان للحد الأول من كل زوج مكانة ممتازة فى تقليد مركزية اللوغوس..).

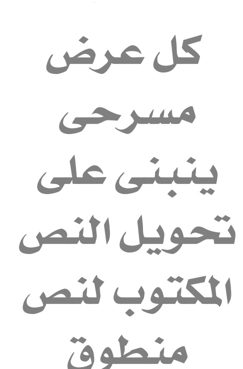
(4)

إذا كان التجسيد المسرحى ، فى نظرية العرض الميتافيزيقى- المشار إليها سابقا- يقوم على (استعارة القناع) : الصور المجسدة تستعمل كقناع لإظهار الماهية- عبر مجموعة محددة من العمليات البنائية المجازية ، يدخل العرض خلالها فى علاقات متعددة مع آليات تجسيدية مختلفة- بهدف (إظهار وتملك) المعنى ، الواحد الوحيد ..
فالعرض/القراءة- (أوسكار والسيدة الوردية)المعد عن رواية بنفس الاسم ، للروائى (إريك إيمانويل شميت) يعمد إلى (التوالد الاستعارى) ، عبر (الكتابة) وفقا لاستراتيجيات جديدة ، تتأسس على تدفقات وإيقاعات وإحساسات متشظية ،ينقسم معها النص ككل إلى مستويين - الأول : (الميتا كتابة) -الذى تتحول فيه الكتابة إلى موضوع للكتابة ، فنحن هنا أمام نص بداخل نص ؛ (نص إطارى) : يتحدث عن (أوسكار) بضمير الغائب ، وفيه تلعب (السيدة الوردية) دور الراوى ... ثم (نص داخلى) : هو مجموعة الرسائل التى كتبها (أوسكار) إلى الله ، وفيه يتحدث بضمير المتكلم ...
هذا والعلاقة بين النصين لا نتبينها سوى فى نهاية العرض، عندما تختتمه (السيدة الوردية) بعد موت أوسكار.. مما يعنى هيمنة الخطاب- النص؛ (الإطارى) الخاص بتلك السيدة ، على النص (الداخلى) الخاص بأوسكار ، وتأويله بما يتوافق معه ..

ولدينا هنا ملاحظتان أساسيتان :
الملاحظة الأولى : تأجيل ظهور الإطار الخارجى يعنى أنه يشتغل وفقا لآليتين ، إحداهما تتمحور حول التظاهر بالهامشية- فهو الذى يساهم فى بلورة واكتمال الخطاب الداخلى ، وبدونه ما كان لهذا الأخير أن يبلغ اكتماله ..
أما الآلية الثانية فتتمحور حول (الأسطرة) ؛ أعنى أن إخفاء الخطاب الإطارى لنفسه ، يحوله من خطاب ثقافى إلى خطاب طبيعى- شأنه فى ذلك شأن الخطابات الأسطورية جميعا ..
وهكذا تترابط الآليتان وتصبان فى فكرة (القناع) ؛ فمن وراءه يعمل الخطاب الإطارى- فى الخفاء- على إنتاج وتأويل الخطاب الداخلى ..
الملاحظة الثانية : تتعلق بالحوارات التى دارت بين أوسكار والسيدة ؛ تلك المتناثرة عبر (العرض/القراءة) ، فهى تمثل إحدى آليات (الربط) بين أجزاء النص ، سعيا إلى إضفاء (الوحدة) التقليدية عليه ، وتحويل الرسائل المتشذرة إلى (كل) ملتحم !..
هكذا ، فالعلاقة بين النصين هى علاقة بين رؤيتين للعالم إحداهما (نسقية) والأخرى (شذرية) ...
الثانى : (الكتابة الشذرية) - الرسائل التى كتبها أوسكار إلى الله ؛ تقوم على التمفصل والانقطاع- وليس على الاستمرار والوصل- فهى (ليست تأريخا لوعى ينمو ويتذكر)؛ وصولا إلى حقيقة ما تتمتع بوجود سابق ؛ (كما تتصور السيدة الوردية) !..
إنها (الكتابة- الرسائل) لا تنفصل عن (أوسكار)- كاتبها، بل تمتح من تجربته الذاتية وتتجذر فيها ،أوكما يقول (د. محمد أندلسى) فى حديثه عن الكتابة عند (نيتشه) : (يتعلق الأمر ... بكتابة / قراءة جديدة ، لا تميز بين النص وكاتبه ، قراءة فعالة تنتج النص اللامكتوب والذى لايكون مجال الكتابة إلا علامة عليه وعرضا من أعراضه).
أى أنها لاتفصل بين الذات العارفة وموضوع المعرفة -كما تفعل الكتابة النسقية عادة .. فأوسكار ، فى كل رسالة جديدة- وعبر (الباروديا) إنما يروى عن يوم جديد ، هو زمن جديد، وعن مواقف ومشاعر وخواطر جديدة ،مع شخصيات جديدة أوقديمة منظورا إليها من زاويا مختلفة ..
وبمعنى آخر ،الطفل(أوسكار) يمارس اللعب الحر بالعلامات (الرموز) بوضع المسافات بينها وبين مراجعها الأصلية، دونما تمثلات مسبقة (كما تفعل السيدة الوردية)- هكذا، فى تحطيم سافر للخطابات السوسيوثقافية المختلفة (=تفكيك صورالثقافة) : السخرية من التقليدى الموقر ؛ الطب ، الأطباء ، الممرضات (الذين أخفقوا فى علاجه) ، البيت (حيث الأب والأم اللذان يفران منه ومن مرضه) ، الأخلاق المتعلقة بالحب (عبر علاقته بالطفلة بيجى الزرقاء) ،قواعد اللغة (التى لايجيدها)،الموت(الذى يحوله إلى نوم)، المرض (الذى لايفهمه) ، الزمن (الذى يحيله إلى لعبة مخلخلا خطيته الميتافيزيقية = انقسامه إلى ماضى وحاضر ومستقبل ، بإحالته إلى قشرة ممزقة- وبالأحرى باختراقه بزمن آخر (خيالى) ، يحيا فيه على هواه ؛ (اليوم فيه يعادل عشر سنوات) ، أى أنه يحيا - فى الخيال- مائة وعشرة سنة ، عوضا عن العشر سنوات- التى هى عمره الفعلى ..
هكذا ، فى إلغاء واضح للحدود الفاصلة بين الواقع والخيال ... ثم مرحه مع الله - كما سنرى ..
إنه خارج المواضعات (خارج السلطة) ؛ ويتمتع بقدر هائل من الحرية ؛ إنه يلعب فى ساحة الطفولة المتسعة بلا نهاية- حيث الحياة والموت (كل يختبئ فى حضور الآخر)..
مما سبق يتبين أن لأوسكار طابعا ديونيزوسيا مناقضا للطابع الأبولونى- أى أنه لايحيا بالمنطق والبرهان (اللوغوسيين) وإنما بالاستعارة (= الحلم ، الخيال) ، وعلى صخرة طفولته (لاسيما جسده ؛ الصغير العليل ، كسائر الأجساد الصغيرة الأخرى) تتحطم المعرفة (السقراطية) كفضيلة ؛ والمعرفة (البيكونية) كسلطة ..
نعم ، إنه يقيم خارج ضبط الماهية وتثبيت الهوية .. خارج الخضوع لسلطة الدوال- أيا كانت...
ويمكن القول، إن العرض/القراءة يقدم (السيدة الوردية) كاستعارة قناع ، ليكشف لنا عن آليات اشتغال الخطاب فى نظرية العرض المسرحى الميتافيزيقى ، فى مقابل التوالد الاستعارى الذى لا نهاية له ...
كل هذا إلى جانب رؤيتنا البصرية للممثلين وهما يقرآن من (النسخة النصية المكتوبة) الموضوعة على المائدة ، ألا يعنى أن (العرض/القراءة) يحمل تأكيدا مضاعفا على أن (الكتابة هى أصل اللغة وليس الصوت) ، مما يقلب استقطابية مركزية اللوغوس- كما يقول (دريدا)؟..


محمد حامد السلاموني

المشارك المتفرج هو المختلف أو الهامشى الذى نصفه بالغياب


كل عرض مسرحى ينبنى على تحويل النص المكتوب لنص منطوق


اشتغال الخطاب فى نظرية العرض المسرحى الميتافيزيقى فى مقابل التوالد الاستعارى



● تعرض هذا الأسبوع مسرحية بيت برنارد ألبا للوركا، وإخراج يسرا الشرقاوى، على مسرح المركز الثقافى الفرنسى.



● اعتاد والد ألفريد فرج أن يرتاد المسارح وكان من عشاق الدراما وذات ليلة أخذ ابنه معه إلى القاهرة لمشاهدة مسرح الريحانى وبعد انتهاء المسرحية قال ألفريد فرج لوالده إن الريحانى أعظم ممثل فى العالم.

محمود نجيب.. الخواجة

مواقف مضحكة كثيرة تحدث له بسبب اعتقاد من لا يعرفه بأنه أحد السائحين الذين يزورون مصر والسر فى ذلك ملامحه الأوربية.

المسرح المدرسى بالنسبة له شكل نواة لشجرة مثمرة هى حبه للتمثيل فالتحق بمنتخب مدارس إدارة شرق التعليمية فى المرحلة الثانوية وقدم عرضاً مسرحياً وحيداً مع المخرج ممدوح حنفى؛ هو عرض (المهرج) لمحمد الماغوط، ثم انتقل إلى التعليم الجامعى ليدرس فى كلية الخدمة الاجتماعية ليتعرف على حمدى سالم ويقدما (عنبر 6) لأنطوان تشيكوف الذى يشارك فى مهرجان شبرا الخيمة.

قرر محمود أن يتفرغ للفن وللفن وحده دون سواه فترك كلية الخدمة الاجتماعية وتقدم لاختبارات المعهد العالى للفنون المسرحية وحدة الإسكندرية ليشبع نهمه الفنى فيمثل مونودراما (بقبق الكسلان) لألفريد فرج وإخراج د. سامى عبد الحليم، وبالرغم من تمكنه من أداء الأدوار الكوميدية أسند له د. أيمن الخشاب دور (كريون) فى مسرحية (أنتيجون) لسوفوكليس وينجح محمود فى الاختبار الصعب وينال استحسان أساتذته فتتواصل الكلاسيكيات مع د. شريف حمد ويقدم شخصية (مُرة) فى (الزير سالم) لألفريد فرج.



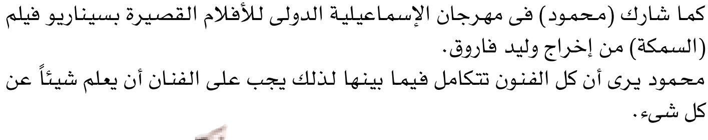
شارك فى المهرجان العالمى للمسرح بالمعهد العالى للفنون المسرحية بعرض (كاليجولا) لألبير كامى، وإخراج سامح بسيونى ولعب دور (الشريف).

كما كان للقطاع الخاص نصيب فى مشواره حيث أعجب به الأستاذ جلال الشرقاوى وأسند له دوراً مهماً فى مسرحية (برهومة وكلاه البارومة) مع النجم أحمد آدم الذى أثنى على موهبته وتنبأ له بمستقبل عظيم.

ولمحمود عدة مشاركات تليفزيونية أهمها (قيود بلا قضبان) إخراج إبراهيم زكى، و(فجر ليلة صيف) إخراج هشام عكاشة، و(حبيب الروح) مع النجمة سهير رمزى.

كما شارك (محمود) فى مهرجان الإسماعيلية الدولى للأفلام القصيرة بسيناريو فيلم (السمكة) من إخراج وليد فاروق.

محمود يرى أن كل الفنون تتكامل فيما بينها لذلك يجب على الفنان أن يعلم شيئاً عن كل شىء.




زياد يوسف

عبده عرابى.. المتفرج الذى صار ممثلاً

استهل عبده عرابى علاقته بالمسرح متفرجاً على مسرحية «الكلاب وصلت المطار» للمخرج حلمى سراج فانجذب إلى عالم المسرح وظل يبحث عن العروض ليستمتع بها.. حتى قرر أن يلتحق بالفرقة القومية بقصر ثقافة دمياط ليشارك فى عرض «الرجل اللى أكل الوزة» إخراج حلمى سراج ليقرر بعد نجاحه فيها أن يستمر على خشبة المسرح، اقتنع به المخرج حلمى سراج فكان صاحب الفضل عليه فى التمثيل وظل يوجهه كما اعتنى به المخرج «نادر شحاتة» أيضاً، وظل عبده يتنقل من عرض لعرض حتى الآن وكانت أهم الأعمال التى شارك فيها: «خشب الورد» لناصر عبد المنعم، «المهاجر» لمجدى مجاهد، «أبو نضارة» و«كومبارس البلانص» و«الأوباش» للمخرج فوزى سراج، وشارك فى «الصفقة» للمخرج حلمى سراج، و«حدث فى السوق» إخراج رضا حسنى، و«الدنيا رواية هزلية» لنفس المخرج.



ثم انجذب عبده للإخراج فقرر أن يمارس هذه اللعبة، فقدم أولى مسرحياته من خلال نادى المسرح بمسرحية «أسود فاتح» تأليف متولى حامد عام 97، وبعد ذلك قرر الاستمرار فى الإخراج بجانب التمثيل.

يشارك الآن فى بروفات مسرحية «الوهم» تأليف مصطفى سعد.

ويتمنى عبده أن ينظر إليه مسئولو المسرح بدمياط بالاهتمام الكافى.

محسن جاد.. يتمنى الموت على خشبة المسرح

محسن جاد أحد مؤسسى فرقة شبرا الخيمة المسرحية، بدأت حكايته مع المسرح منذ أن كان يلعب «ماتش كورة» فى أحد مراكز الشباب وناداه صديق له ليترك فريق الكرة، ويشترك معه فى فريق المسرح، فذهب على الفور، ملبياً النداء والتحق فعلاً بالمسرح ووجد نفسه شغوفاً بهذا العالم ودفعه حبه للمسرح إلى استكمال دراسته، وتبناه أستاذه المخرج الراحل سلامة حسن وأعطاه دفعة كبيرة للاستمرار فى هذا العالم الساحر.

التحق محسن بفرقة قصر الثقافة وصار أحد مؤسسيها وشارك فى جميع عروضها المسرحية «رفعت الجلسة» لسمير زاهر، ثم «الفرافير» و«المجانين» لبهائى الميرغنى، «أشياء الليل» لمؤمن عبده، «الزوبعة» لحسن الوزير، «الأستاذ» لعامر على عامر، «الملك لير» مع حسين جودة، «سعد اليتيم» مع زغلول الصيفى، «وسمك عسير الهضم» مع عادل بركات، و«ملك الزبالين»، و«ملك الشحاتين» لمحمد الخولى.

كما شارك فى العديد من المسلسلات عندما اختطفته الشاشة الصغيرة، فشارك فى «عشرة كوميدى» فى قناة بدر، للمخرج خالد النجار، كما شاركه فى برنامج «الكلام بجد»، و«النشرة الضاحكة». إلا أنه يؤكد أن المسرح أقرب لقلبه.





عفت بركات

سارة البونى.. تحب رجل القلعة

سارة البونى من مواليد الإسكندرية، بدأت مشوارها الفنى طفلة فى السابق، شجعها والداها وألحقاها بفرقة مسرح الطفل بقصر ثقافة الأنفوشى، لتمثل أول أدوارها على خشبة المسرح فى مسرحية «أراجوز فى بلاد الكلام» إخراج محمد أبو صلاح، والتحقت سارة البونى بعد ذلك بالمسرح المدرسى، وتحصل على جائزة (فى الإعدادية) كأفضل ممثلة أكثر من مرة عن أدوارها فى مسرحيات «رحمة وأمير الغابة، ومصرع كليوباترا» وتنتقل إلى المرحلة الثانوية لتشارك فى عروض «الزمار» تأليف ألفريد فرج، و«المهرج» تأليف سعد الله ونوس، وإخراج ممدوح حنفى، وتظل طوال تلك السنوات تحلم بحلم واحد هو الالتحاق بالمعهد العالى للفنون المسرحية، ويتحقق حلمها بالفعل.

شاركت البونى فى عروض نوادى المسرح وقدمت خلاله أهم أدوارها وذلك من خلال عرض «القطة العميا» وهو العرض الذى شارك أيضاً فى مهرجان زكى طليمات الذى يقيمه المعهد، واستطاع فريق العرض أن يحصل على جائزة لجنة التحكيم الخاصة، وتشارك سارة بمجموعة متنوعة من الأدوار فى المعهد، فتمثل «أنتيجون» من المسرح اليونانى، و«آن» فى ريتشارد الثانى، و«جرترود» فى هاملت، من شكسبير، و«سارة» فى ديانا والمثال لبيرانديللو.. كما مثلت أدواراً عديدة من المسرح العربى منها: «شفيقة» فى «حلاق بغداد»، و«نيران» فى «أولاد الغضب والحب».

استطاعت البونى أيضاً أن تضع أقدامها فى الدراما التليفزيونية من خلال المسلسل الرمضانى «تامر وشوقية» وحققت خلاله نجاحا لافتا حيث قامت بدور «بطة» الفتاة الشعبية.

سارة تضع عينيها على المسرح دائماً، وتريد أن تصبح نجمة مسرحية، وقد وقع اختيار المخرج ناصر عبد المنعم عليها لتشارك فى مسرحية «رجل القلعة» بطولة النجم توفيق عبد الحميد.. هذه التجربة التى تعتبرها الأهم فى حياتها الفنية لأنها استطاعت أن تطبق ما تعلمته فى المعهد من دراسة نظرية على يد من تعتبره أهم أساتذتها وهو د. سامى عبد الحليم، بشكل علمى.

سارة تستعد الآن لأداء امتحانات السنة النهائية بالمعهد، ولتصبح بعد ذلك مؤهلة تماماً للخروج إلى سوق العمل.




ماجد خفاجى.. بين الرقص والتمثيل

دخل ماجد خفاجى عالم المسرح منذ طفولته كراقص استعراض ومطرب وعازف جيتار بفرقة الاستاد، ثم اتجه إلى الدراما الحركية وأصبح راقصاً بفرقة الرقص الشعبى بقصر ثقافة دمياط حتى اكتشفه السيد الشربينى المدرب البورسعيدى، فدربه وظل بجانبه يرعاه فنياً حتى أصبح ماجد راقصاً متميزاً بفرقة الرقص الشعبى بقصر الثقافة، وفرقة الاستاد، المخرج رأفت سرحان اكتشف طاقاته فى الرقص فأسند إليه دوراً فى مسرحية «الآلة الجهنمية» ليكون راقصا للدراما الحركية فى العرض فأعجب به الجميع وصار مدربا للدراما الحركية لمعظم العروض بدمياط.

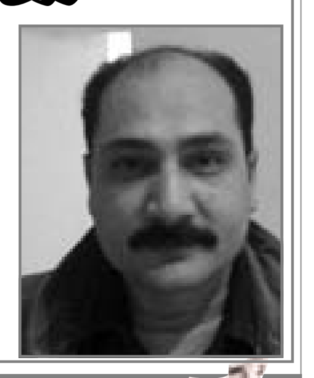
أعاد «نادر شحاتة» اكتشافه فى التمثيل فأسند إليه بعض الأدوار ومنها انطلق فى عالم التمثيل.. يمثل، ولا ينسى الرقص.

شارك ماجد فى العديد من العروض كان أهمها بالنسبة له «زقاق المدق» لسمير العدل، «الآلة الجهنمية» و«حكايات الناجى» لرأفت سرحان، «الدنيا رواية هزلية» لرضا حسنى، «البحث عن ملامح» لسيد البطال، «زمن البلياتشو» لعبده عرابى، «المهاجر» لمجدى مجاهد، «كومبارس ع البلانص» لفوزى سراج، «الصفقة» لحلمى سراج، كما صمم الدراما الحركية للعديد من العروض المسرحية؛ منها: «حكايات الناجى» لرأفت سرحان، «حديقة الغرباء» لشحاتة التونى، هذا إلى جانب عروضه العديدة كراقص فى العديد من المحافظات.

ويجرى ماجد الآن بروفات مسرحية «الوهم» للمخرج عبده عرابى.



رزق العزبى.. قنبلة لم تنفجر بعد



رزق العزبى.. جذبه المسرح عام 1985، وكان لا يزال طالباً فى المرحلة الثانوية، فالتحق بفرقة مسرح الشباب بدمياط، كان يعشق الرسم والشعر أيضا إلى جانب عشقه للمسرح، غير أن المسرح غلبه تماماً فقرر التركيز على الخشبة.. «غطريف الأرشيف» إخراج عبد العزيز إسماعيل، كان أول العروض التى شارك فيها رزق، وبعده التحق بمسرح الثقافة الجماهيرية، ليشارك فى عروض فرق دمياط القومية، وفارسكور ويقدم العديد من العروض الناجحة منها «الحريق» إخراج رضا حسنى، «أرض النفاق» مع حلمى سراج، ووضعه فوزى سراج على الطريق الصحيح وعلّمه أصول فن التمثيل وأشركه فى عدد من عروضه منها «الحالة 2000، حلم يوسف، ووجوه على الشط»، كما قدم مع حلمى سراج «نقول إيه»، ومع رضا حسنى شارك فى عرضى «ست الحسن، الدنيا رواية هزلية» ومن العروض التى شارك فيها أيضاً «أرض لا تنبت الزهور، والآلة الجهنمية» لرأفت سرحان، «زقاق المدق» لسمير العدل، «المهاجر» مع مجدى مجاهد، ثم «كومبارس على البلانص» و«المليم بأربعة» مع أستاذه فوزى سراج.

ومازال رزق العزبى يشعر بأن داخله طاقة مخزونة، لم يتم تفجيرها بعد على المسرح، ويتمنى أن تنفجر وتظل تنفجر باستمرار من خلال العديد من الأدوار التى يلعبها على المسرح.

رزق يفضل الأدوار والعروض التى تناقش المشكلات الاجتماعية الآنية التى تؤرق الناس فى مصر والعالم العربى.

● توقفت مساء الخميس الماضى عروض مسرحية "سابع أرض" التى قدمتها فرقة مسرح الغد من تأليف إبراهيم الحسينى، وإخراج سامح مجاهد.



• ولد ألفريد مرقص فرج فى 14 يوليو عام 1929 فى قرية صغيرة فى محافظة الشرقية كانت تسمى كفر الصيادين ولما كانت هذه القرية على حدود مدينة الزقازيق فقد أصبحت الآن أحد أحيائها الفقيرة.

فرقة «نجم» المسرحية

الفنان محمد نجم من مواليد عام 1944 وهو الشقيق الأصغر للشاعر والناقد المسرحى نجيب نجم، وقد حصل محمد نجم على بكالوريوس كلية التربية الفنية، وبدأت هوايته للتمثيل المسرحى من خلال مسرح الجامعة.

بدأ محمد نجم مجال الاحتراف المسرحى من خلال فرقة نجوى سالم المسرحية (المسرح الساخر) عام 1970 حيث شارك فى بطولة مسرحية «موزة وثلاث سكاكين» من إخراج السيد راضى، ثم لفت الأنظار إليه فى مسرحية «دنيا مزيكة» لفرقة الكوميدى شو (1976)، وكذلك من خلال مشاركته أيضاً فى مسرحية «حمار ماشالش حاجة» عام 1975، «مولود فى الوقت الضائع» عام 1978، وهما من إنتاج فرقة المدبوليزم (عبد المنعم مدبولى).

حصل محمد نجم على فرصة البطولة المطلقة من خلال مسرحية «عش المجانين» من إنتاج يسرى الإبيارى والتى قاسمه فيها البطولة مظهر أبو النجا، والممثل القدير حسن عابدين مع ميمى جمال، وليلى علوى، وذلك عام 1979، وقد حققت هذه المسرحية نجاحاً كبيراً واستمر عرضها أكثر من عام.

استثمر محمد نجم نجاح المسرحية السابقة بتأسيس فرقته وقدم مسرحية «طار فوق عش المجرمين» فى باكورة إنتاجها عام 1981 من تأليف لطفى الروبى (اقتباس) وإخراج حسن عبد السلام، وشاركه البطولة كل من مظهر أبو النجا، هياتم، ميمى جمال، أديب الطرابلسى، سلامة إلياس، فؤاد أحمد، فوزية أبو زيد، رباب.

قدمت الفرقة عبر مسيرتها حتى الآن أكثر من سبعة عشر عرضا من بينها «طار فوق عش المجرمين، الواد النمس، أنا أجدع منه، اعقل يا مجنون، الخوافين، البلدوزر، دول عصابة يابا، الكدابين قوى، عبده يتحدى رامبو، أولاد دراكولا، منور يا باشا، واد عفريت، دربكة همبكة، آى أند يو هانجننوه، 3 هاى و2 باى باى، على إبرة بتاع شبرا، المشاغب» والمسرحيات الخمس الأخيرة بطولة شريف نجم (الابن الوحيد لمحمد نجم).

والجدير بالذكر أن عدداً من المسرحيات إنتاج الفرقة هى فى حقيقتها إنتاج مشترك مع بعض المؤلفين ومنها على سبيل المثال «عبده يتحدى رامبو» مع يسرى الإبيارى، وكذلك «البلدوزر»، كما أن محمد نجم، قد شارك فى إنتاج بعض المسرحيات الأخرى التى قام ببطولتها سواء عرضت بمسرحه أو بمسارح أخرى ومن بينها «أصل وخمسة، والمشاكس».

قدم محمد نجم مسرحياته على مسارح ميامى، الريحانى، مسرح نجم بالقاهرة، ومسرح إسماعيل يس، ولونابارك، وكامب شيزار، وستراند بالإسكندرية.

افتتح محمد نجم مسرحه بالدقى، وكان دارا للعرض السينمائى (بجوار شارع مصدق) وافتتح المسرح فى ديسمبر 1982 بعرض «الواد النمس» تأليف مجدى الإبيارى، وإخراج عبد المنعم مدبولى، وفى أبريل 1986 شب حريق بالمسرح التهم خشبة المسرح وأجهزة الصوت والإضاءة وبعض الملابس والديكورات وتم إجراء الإصلاحات والتجديدات وافتتح المسرح فى نفس العام بمسرحية «الخوافين».

قام بتأليف مسرحيات الفرقة كل من: طارق عبد الجليل، مجدى الإبيارى، أنور عبد الله، حسين عبد النبى، ماهر ميلاد، يسرى الإبيارى.

وقام بإخراج هذه العروض كل من الفنانين عادل صادق، عبد المنعم مدبولى، شاكر خضير، عبد الغنى زكى، حسن عبد السلام، عصام السيد.

وكتب الأشعار والأغانى نجيب نجم، كمال عمار، نبيل مهدى، وبالتلحين فاروق سلامة، حسن نشأت، وقام بتصميم الديكورات عبد ربه، مجدى رزق، فوزى السعدنى، وتصميم الاستعراضات مجدى الزقازيقى، علاء أبو ليلة.

شارك فى بطولة أعمال الفرقة بخلاف محمد نجم كل من هياتم، ميمى جمال، عزة جمال، زيزى مصطفى (الراقصة)، ميمى شكيب، أمال رمزى، هالة صدقى، هناء ثروت، أميمة سليم، رباب، حبيبة، نبيلة السيد، عفاف شعيب، شهيرة، سهير البارونى، سلامة إلياس، مظهر أبو النجا، فؤاد أحمد، جلال عيسى، فؤاد خليل، محمود القلعاوى، فاروق نجيب، على الشريف، زكريا موافى، زين العشماوى، حسن حسنى، نبيل الهجرسى، أمين الهنيدى، وحيد سيف، أحمد ماهر، حسين الشربينى، مجدى وهبة، عطية داود، ناهد حسين، فريدة سيف النصر، حسن مصطفى، عمر الحريرى، فكرى صادق، حمدى أحمد، سميرة صدقى، محمد الأدندانى، مصطفى رزق.

اتسمت عروض الفرقة بالسمة التجارية وإن كان من بينها عروض نجحت فى تحقيق المعادلة الصعبة وفى مقدمتها «منور يا باشا».

عروضها تجارية وبعضها حقق المعادلة الصعبة للفن المسرحى

نجم والقلعاوى فى أحد العروض



د. عمرو دواره

مسرح الجرن "صورة من الذكريات"

الفن ليس ترفاً محرماً على الطبقات الدنيا

كنت صغيرا فى ذلك الحين وكان ذلك بعد قيام الثورة بسنوات وكنا تلاميذ صغاراً فى المدرسة الابتدائية ببلدة المراغة والتى صارت بعد ذلك مدينة.. لم نكن نعرف شيئا عن المسرح أو فن التمثيل، أو الفن عموما باعتباره ترفا يحرم على طبقاتنا الدنيا أن تعرفه فى تلك المجاهل التى نعيش فيها، حتى وفد على مدرستنا أحد المدرسين، اسمه محمود الوردانى، من أبناء البلدة لكنه أمضى حيزا من أيامه فى القاهرة.. وعاد مفتونا بفن التمثيل والمسرح وكبار الممثلين.. وعلى وجه الخصوص الفنان العظيم يوسف بك وهبى الذى بدا أنه متأثر به إلى حد بعيد.. وكنا نراه كثيرا فى فناء المدرسة وقد جلس وحوله لفيف من المدرسين وناظر المدرسة الشيخ عبد السلام .. وهو يؤدى مقاطع تمثيلية .. يقلد فيها يوسف وهبى، وهو صورة طبق الأصل، مع الفارق فى الشكل والحجم .. ويتضاحك المدرسون ونحن من حولهم أيضا، مبهورين بذلك الشىء الجديد الذى يسمى "مسرح" ويقول له ناظر المدرسة الأزهرى.. "لقد خلقت يا محمود لتكون مشخصاتى فما الذى جاء بك إلى مدرستنا؟" فيرد محمود ضاحكا.. وفى صوته نبرة انكسار.. "النصيب بقى يا حضرة الناظر" ويبدو أن فى داخل محمود أشياء كثيرة لا يحب أن يبوح بها.. ومعاناة شديدة وإحباطاً أشد أصابه فى مشواره المسرحى فى القاهرة جعله يعود مهزوما إلى مسقط رأسه، ليعمل فيها مدرسا فى المدرسة الابتدائية الوحيدة.. ولقد كان وجود الأستاذ الوردانى فى مدرستنا.. بمثابة إشعاع تسرب إلى نفوسنا وعقولنا نحن الصغار وبتنا نحلم بذلك الذى تحدث عنه أمامنا.. واقترح أحد المدرسين على الوردانى أن يعد مشهدا مسرحيا قصيرا.. يتدرب عليه الأولاد ويؤدونه فى طابور الصباح كل يوم فأبدى حماسا وترحيبا شديدا بذلك، وكذلك نحن الصغار، فكان يعد لنا مشهدا صغيرا كل صباح نؤديه باقتدار كما علَّمنا.. وتطور الأمر إلى إعداد مسرحيات صغيرة من ذات الفصل الواحد.. وإعداد مسرح لتقديم المسرحيات على خشبته.. ووقع الاختيار على أرض الجرن.. وهى مساحة كبيرة من الأرض معدة لاستقبال حصاد القمح والذرة وتظللها مئات من أشجار النخيل.. ذات الثمر الطيب والذى لم أتذوق مثله فى حياتى فى أى مكان سوى فى بلدتنا (لقد تم قطع هذه الأشجار.. وإقامة مئات المبانى على أرض الجرن الآن) وكان يتم تقديم العرض كل يوم خميس عصرا بالمجان ويجتمع أهل البلدة.. شبابها وفلاحوها.. وعمالها.. ويشاهدون تلك الأعمال المسرحية التى جاء بها محمود الوردانى من مصر.. ويعتريهم الانبهار.. وتشدهم الأحداث كأنها حقيقة ولقد ظل هذا المسرح يقدم عروضه فى أرض الجرن زمنا طويلا .. وأذكر أنه فى الليلة الأولى لتقديم العروض كنت أؤدى دور رجل بدوى قتل الصهاينة ابنه فى الصحراء .. عندما رفض أن يدلهم على الطريق الذى سلكه الفدائيون المصريون الذين كانوا قد شنوا عليهم غارة حربية وقتلوا الكثيرين منهم .. وبينما كنت منكبا على ولدى القتيل .. جاء الضابط المصرى وكان يؤدى دوره زميل لنا اسمه طلب "رحمه الله" وعندما علم بما حدث .. صاح بصوت جهورى وبكلمات خطابية شديدة الحماس وكان صوته قويا .. "لن يفلت هؤلاء الجبناء بجريمتهم وسنواصل مطاردتنا لهم حتى نقتلهم جميعا" .. بينما كنت أمامه.. أقف مذهولا أتلفت حولى فى حيرة.. ولا أستطيع الرد عليه ليس لأن المشهد ذلك ولكن لأنى كنت قد نسيت كل الحوار الذى دربنا عليه الأستاذ الوردانى وقتا طويلا.. ولحسن حظى أن الوردانى كان قريبا منى وراء الكواليس (وهى ستارة من القماش فى مؤخرة المسرح وراء الممثلين مرسوماً عليها لوحة كبيرة بها صحراء وأرض قاحلة.. لا حياة فيها، تتوسطها خيمة ذات أوتاد مدقوقة فى الأرض).. وراح الوردانى يلقننى الكلمات كلمة.. كلمة.. وأنا أرددها، بينما حركتى التائهة وعيناىّ الزائغتان وأنا على خشبة المسرح كما هى.. وظل الأمر كذلك حتى نهاية المشهد.. وسمعت صوت التصفيق الحاد من جمهور النظارة.. وأقبل الأستاذ محمود وراح يقبلنى على الأداء الجيد الذى أديته وهو يقول "هكذا يكون الممثل المسرحى يا صديقى الصغير.. ليس فقط أن يردد حوارا كان قد حفظه بل ويتعايش بكل وجدانه مع المشهد الذى يؤديه" وصرت بعد ذلك أحرص على التعبير الصامت، أكثر من الأداء بالكلمات أو الحوار.. ودائما أنال استحسان وثناء الأستاذ الوردانى، الذى كان بدون شك موسوعة متكاملة فى فن المسرح.. وكان مؤلفا ومخرجا ومصمماً للديكور والملابس وكل ما يتعلق بالعرض.. وقد ظل هذا المسرح يعمل زمنا بلا انقطاع ، حتى توقف وتغير وجه الحياة .. ومما لا شك فيه أن وجود الوردانى فى ذلك الحين، كان علامة فارقة توقفت بتوقفه واختفت باختفائه.. ورحم الله الجميع فقد أرسوا داخلنا قواعد فن التمثيل والعشق للمسرح.. فى السنوات المبكرة...

أرض الجرن كانت البداية

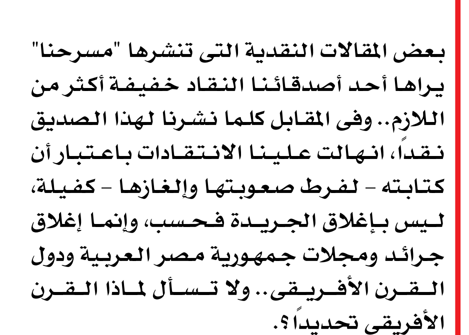


سيد خليل المراغى

• مسرح قصر ثقافة الأنفوشى يشهد هذا الأسبوع تقديم مسرحية "هاملت" لوليم شكسبير والمخرج سامح الحضرى.

مجرد بروفة

قاعدين ليه ؟!



يسرى حسان

ysry_hassan@yahoo.com

بعض المقالات النقدية التى تنشرها "مسرحنا" يراها أحد أصدقائنا النقاد خفيفة أكثر من اللازم.. وفى المقابل كلما نشرنا لهذا الصديق نقداً، انهالت علينا الانتقادات باعتبار أن كتابته - لفرط صعوبتها وإلغازها - كفيلة، ليس بإغلاق الجريدة فحسب، وإنما إغلاق جرائد ومجلات جمهورية مصر العربية ودول القرن الأفريقى.. ولا تسأل لماذا القرن الأفريقى تحديداً؟.

عن نفسى أعتبره أمراً صحيًا.. طبيعى أن نستوعب كل الأفكار والاتجاهات.. أن ندرك أن هناك مداخل وطرقًا عدة للتعامل مع العرض المسرحى.. ليس عيباً أن تكون الكتابة بسيطة.. العيب أن تكون سطحية وساذجة.. وليس عيباً، أيضاً، أن تكون صعبة ومشفرة.. العيب أن تكون عاجزة عن التوصيل.. أن تكون ملغزة، فى المجانى، مغلقة على ذاتها، مرجعيتها لدى كاتبها وحده.. إذا كانت لها مرجعية أساساً.

هذه ليست المشكلة.. هل تريد الصراحة حتى ولو كانت صادمة؟ أنت حر.. أقولك إن ٩٠٪ ممن يمارسون النقد التطبيقى فى مصر هم فى الأساس نقاد نص وليسوا نقاد عرض.. المساحة الأكبر فى مقالاتهم تنصب على النص إما تحليلاً أو تلخيصًا.. لا بأس من الأولى ولا حتى من الثانية.. مطلوب أن يعرف القارىء عن أى شىء يتحدث العرض.. لكن أن نكتفى بذلك ثم كان الله يحب المحسنين فهذا أمر لا علاقة له بنقد العرض.

بعضهم بعد أن يستغرق معظم المقال فى تحليل أو تلخيص النص ويكتشف أنه سيختم الموضوع يعرج سريعًا على التمثيل والإخراج والديكور وكل عناصر العرض ويعطى كل عنصر كلمة أو كلمتين وانتهى الموضوع.

أيضًا فإن نقاد النص هؤلاء يتعاملون فى الغالب مع النص الأصلى وليس نص العرض.. يا ويل المخرج لو اجتهد وغيّر فى النص الأصلى.. أضاف أو حذف شخصية مثلاً.. فى عرض "بيت الدمية" حذف المخرج جمال ياقوت شخصية "دكتور رانك" رأى أنها زائدة.. هو حر يحذف ما يشاء ليس لنا إلا العرض ذات نفسه.. عندما شاهد أحد النقاد هذا العرض فى قصر ثقافة سيدى جابر صرخ بأعلى صوته حتى سمعه من فى قصر الأنفوشى- المسافة بينهما أكثر من عشرة كيلومترات - أين "دكتور رانك" بيت الدمية بدون هذا الدكتور ليست بيت الدمية!

أصارحك بأن هناك نقاداً فطاحل طلبنا منهم أكثر من مرة الكتابة عن بعض العروض، ذهبوا وشاهدوا فعلاً، لكنهم لم يكتبوا.. إيقاعهم لا يستطيع مجاراة مطبوعة أسبوعية.. ثم إنهم يكتبون فى بعض المطبوعات غير المتخصصة كتابة خفيفة بمعنى الكلمة.. وإذا سألتهم لماذا؟ قالوا إنهم يكتبون لقارىء غير متخصص.. طيب تعالوا اكتبوا للقارىء المتخصص أو حتى شبه المتخصص.. من عنينا حاضر.. ثم لا يكتبون.. المطبوعات غير المتخصصة تداريهم وتدارى عجزهم عن التعامل المباشر مع العرض.

وأصارحك أكثر فإن هؤلاء النقاد يكشفون رءوسهم ويدعون آناء الليل وأطراف النهار بأن تختفى "مسرحنا" من الوجود.. لسان حالهم يقول كنا قاعدين فى حالنا ولا يوجد على الحِجْر غيرنا وجاءت هذه الجريدة لتفتح علينا فتحة.. ربنا ياخدها.. قادر يا كريم..

الشباب الذين يكتبون على صفحات هذه الجريدة.. اتفقت أو اختلفت معهم يمثلون روحًا جديداً فى الكتابة.. وأملاً فى الارتقاء بالنقد المسرحى فى مصر.. الاقتراب أكثر من العرض وليس الاكتفاء بتحليل أو تلخيص النص.. بالتأكيد يسببون مشاكل لبعض الأسماء التى تربعت لزمن، على عرش النقد المسرحى ليس لعبقريتهم ولكن لأنه لم يكن هناك غيرهم.. ولم تكن هناك مساحة لهؤلاء الشباب.. وعندما أتيحت المساحة خرجوا من القمقم وانطلقوا، وكسبنا ليس أقل من عشرين ناقداً شابًا، ومازلنا نفتح صفحاتنا لكل اسم جديد لديه شىء يقوله.. وفى ظنى أن التجربة فى النهاية ستفرز الغث من السمين، وفى كل الأحوال سنكسب عدداً من النقاد الجدد سيكون باستطاعتهم أن يقولوا للذين يعيشون فى أوهام الماضى.. قاعدين ليه ما تقوموا تروحوا!!

مسرحنا

جريدة كل المسرحيين



العدد 43

5 من مايو 2008

كنز على بابا و ..بقعة ضوء مسرحية فى الفضاء الافتراضى

دراسات .. نصوص .. صور .. معلومات .. كتب .. أحمدك يا رب

ربما هو نوع من الحدس أو القدرة على الأمل ذاك الذى دفع الدكتور سامح مهران رئيس المركز القومى للمسرح والفنون الشعبية وفريق عمل المركز إلى اختيار تعبير بقعة ضوء عنوانا لمجلتهم الإلكترونية التى أضاءت الفضاء الافتراضى _ السيبرى كما يحلو لأصدقائنا الشوام _ والذى ظل لسنوات قفرا من الثقافة المسرحية ظامئا لمفرداتها.

الموقع الذى يكشف عن رؤية مستقبلية لا تتجاهل التاريخ _ وهو المادة الأساسية التى يعمل المركز عليها _ ويتحدث لغة المستقبل ويتفاعل مع رواده من هواة ومحترفى وعشاق الثقافة المسرحية والموسيقية .

الموقع عبارة عن بوابة ضخمة على الشبكة العنكبوتية وإطلالة واسعة على فن المسرح وليس مجرد موقع ترويجى للمركز ونشاطاته التى تتنوع ما بين الندوات الأسبوعية والشهرية التى تفتح بوابات النقاش حول كافة القضايا، إضافة إلى الإصدارات التى تغطى كافة أفرع الثقافة المسرحية والموسيقية التى تتسرب بلا انقطاع من خلال عدة سلاسل على الصفحة الرئيسية للموقع تتجاور مختارات من أقسامه المختلفة ويتقاسم صدر الصفحة تعريف بالمركز مع ألبوم مصور لنجوم فن المسرح . بعضهم بالطبع . وتقود الضغطة بالماوس على كل صورة إلى بروفايل موجز عن النجم



الصفحة الرئيسية لموقع المركز القومى للمسرح

فى إطار مشروع ضخم لتوثيق تاريخ فن المسرح .

يأتى الجزء التالى على الموقع وهو عبارة عن قسمين أيضا كصورة أو انعكاس إلكترونى لما ينجزه المركز فى مجال النشر الورقى إلى جانب مجلته الإلكترونية "بقعة ضوء" والتى تصدر بشكل شهرى متضمنة أبحاثا ونصوصا مؤلفة ومترجمة وتغطيات ومتابعات مسرحية فهذا العدد مثلا يحتوى ملفا عن الراحل أمين صدقى وبحثا بعنوان «مسرحنا والبحث عن الحرية» للكاتب حسين عبد الغنى، إضافة إلى لقائين مصورين مع المخرجة ريهام عبد الرازق والمؤلف عز درويش صناع العرض المسرحى "كلام فى سرى" الذى أنتجته الهيئة العامة لقصور الثقافة وحصد جوائز محلية وعربية عديدة والحقيقة أن استخدام تقنية اللقاء المصور هو الاستخدام الأمثل للإمكانيات الهائلة التى تتيحها الصحافة الإلكترونية، ومازلنا مع الصفحة الأولى أو الرئيسية والتى يتقاسم جزءها الثالث قسم يضم تحت عنوان المكتبة السمعية كنوزا من التراث المسرحى ونوادر التسجيلات فيما يحتوى القسم المعنون بالقرية الفولكلورية دراسات ومتابعات وتوثيقاً متعدد الأشكال للفنون الشعبية والتراثية فى صورة تعكس أهمية الدور الذى اضطلع المركز به خصوصا بعد أن تولى الدكتور سامح مهران مسئولية الإشراف عليه انعكست على موقعه ذى التصميم الهادىء الأنيق وعلى قسم النشر الإلكترونى ينساب رافد جديد للثقافة المسرحية من خلال كتب ودراسات ينتقيها المركز بعناية وينشرها إلكترونيا لتكون متاحة لرواد الموقع عبر العالم للقراءة والتحميل مجانا ، ومن هذا القسم يمكن للزائر قراءة وتحميل بعض الكتب المسرحية المهمة.

د. سامح مهران

بوابة ضخمة على الشبكة العنكبوتية لعرض فنون المسرح

وتحتل الصورة قسما منفردا يذخر بالمئات من صور رواد المسرح كتابا ونجوما وأعمالا مسرحية الأمر الذى يستحق أن يوصف بلا تزيد بأنه كنز على بابا لأى باحث جاد سواء كان مقيما فى القاهرة أو الأقاليم وحتى الباحثين فى الوطن العربى وخارجه.

إطلالة أخيرة على الموقع تكشف عن أناقة فى التصميم وسهولة فى التصفح والاستفادة من المواد المنشورة عليه لتكتمل بذلك فائدته فى ظل الفقر الذى تعانى منه الثقافة المسرحية على الشبكة .

ولا يمكننا أن ننتهى اطلالتنا السريعة على الموقع الذى يمكن الوصول إليه عبر الرابط HYPERLINK "http:// www.egtheatre.com/"http:// www.egtheatre.com/ دون التوقف عند «البانر » الجانبى الذى تتعاقب عليه أفيشات أحدث العروض المسرحية الأمر الذى يشى بمتابعة يقظة ليوميات المسرح المصرى.



على رزق

التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الأهرام بـ ٦ أكتوبر